AUREL SASU

În căutarea formei

DACIA

AUREL SASU

În căutarea formei

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA 1979

«Ceea ce numim în creația literară sinceritate nu e oare o formă și un scop al creației literare tot atît de mult ca și sursa ei?»

ALBERT THIBAUDET

Scanned with CamScanner

Este un adevăr simplu că istoria și literatura au același punct de plecare, se interferează, cum se spune, au o existență ascunsă pe care n-o trădează decît nevoia de cunoaștere imediată. Documentul poate oferi o informație exactă, poate chiar explica valoarea teleologică a faptului social, dar niciodată nu va atinge sfera ipotezei (a întrebării).

Această nouă relație de adevăr nu este posibilă decît pe tărîmul literaturii și cu mijloacele literaturii. Cronicarul consemnează, face memorialistică deci, înregistrează mărturiile orale sau scrise ale altora, depune el însuși mărturie și povestește, pentru că istoria însăși este înțeleasă ca o povestire (evoluție lineară). Privirea nu trece dincolo de întîmplare, este dependentă de cauza primară și de realitatea amorfă.

Mult mai tîrziu scriitorul descoperă conflictul, conceptul de dramă reflectînd demersul spre o conștiință a istoricității (fie descoperind necesitatea, fie personalitatea ca personaj istoric). Odată cu acest fenomen se înregistrează și o invazie a decorativului, locul reproducerii exacte îl ia exaltarea și idealul. Triumful subiectivității și a romantismului în general coincide cu apariția nuvelei și a romanului istoric, proces de „democratizare" a gîndirii, dacă ținem seama că publicul impune alt ritm istoriei literaturii (nu în sensul disciplinei literare, se înțelege).

Scanned with CamScanner

Efectul va fi extraordinar pentru că vor fi repede descoperite biografiile (altceva decît viaţa lui . . .*), prima legătură directă dintre ficţiune şi realitate. Este primul pas hotărît de a depăşi semnificaţia imediată a evenimentului, marcînd mai exact distanţa dintre trecutul* evocat *şi prezentul* trăit. *Romanul realist şi proza de factură psihologică reflectă cu fidelitate punctul de fragil echilibru: pentru un nelimitat cîmp de acţiune oferit de istorie, literatura are datoria de „a face sensibilă această perpetuă prezenţă a trecutului în prezent".*

Dar nu printr-o simplă cronologie. Pentru că întotdeauna literatura îşi va revendica cu orgoliu universul imaginarului, al reflexiei, al cuvîntului şi al visului, prin care se anulează o absenţă sau se numesc limitele îndoielii. Timpul este meru acelaşi: un prezent al istoriei faţă de care literatura reprezintă un fenomen de continuitate morală. *De fiecare dată, prin urmare, criticul propune* o formă *a trăirii operei (documentului) literar, acceptînd că orice formă închide un spaţiu şi provoacă o sensibilitate.*

Scanned with CamScanner

I. *SOLUȚII DE CONTINUITATE*

Scanned with CamScanner

- *Momentul Heliade*
- *Generația «Tribunei»*
- *O gramatică a povestirii*
- *Opțiunile istoricului literar*
- *Preliminarii la o hermeneutică românească*

Scanned with CamScanner

MOMENTUL HELIADE

1. *CA UN NOU BRIAREU*

Începuturile culturii noastre moderne vor sta și de aici înainte sub semnul heliadismului; uriașul cu cincizeci de capete și cu o sută de mîini a dat o formă și un nume materiei informe: a întemeiat o gramatică, o critică, o literatură, o cultură. Acțiunea lui Heliade este fără precedent; efortul de sincronizare poate fi întîlnit și la Cantemir și la Eminescu sau Hasdeu, filiație recunoscută dealtfel, însă nici unul dintre aceștia nu a fost posedat de acel geniu al „erorii", de acea imprevizibilă mișcare a evoluției, de acea viziune apocaliptică (poetică) a existenței, de acea „imaginație utopistă" prin care se definește, în cele din urmă, însăși ideea de geneză.

N-ar trebui să uităm că acțiunea literară a lui Heliade este contemporană cu revoluția de la 1848 (cu toate urmările ei), cu o mișcare adică prin care se întemeiază, la rîndu-i, o politică și o naționalitate. O bunăvoință metodică, o generozitate calculată, o neliniște provocată, o fantezie cenzurată de bun simț și erudiție, într-o epocă de *Sturm und Drang*, prin care autorul român înțelege înainte de toate echilibrul între antiteze. Față de spiritualitatea născîndă a unei literaturi, față de fragilitatea edificiului (în nici un caz, zid părăsit), atitudinea e cea de îngăduitoare așteptare, de receptare a întregului, de entuziasm renascentist al creației și mai puțin de înregistrare a amănuntului și de îndreptare a detaliului. Opera-

Scanned with CamScanner

ţiile vor fi succesive şi vor marca momente distincte în activitatea scriitorului; trecerile vor fi surprinzătoare, explozive şi vor explica în bună măsură acea instabilitate, acea zisă „trădare" de principii, pentru care nu l-au iertat nici contemporanii, nici urmaşii. Spiritul novator a fost confundat adeseori cu exagerarea voită, dinamismul cu un mod de a trăi în ficţiune, barocul cu fanteziile voluntare (stravaganţe, cum le numeşte G. Călinescu).

Nimic gratuit în spectacolul de personalitate a lui Heliade; nimic exagerat în atîtea manifestări contradictorii şi aparent confortabile închipuiri. Poetul, criticul, filologul ilustrează în fond acel tip de *homo ludens*, „întruchiparea în ritual" a realului, depăşirea cotidianului prin metaforă, credinţa într-o logică a inaccesibilului, acţiune dominată de sentimentul bucuriei, al jubilaţiei, de o naivitate legată nemijlocit de ideea libertăţii şi a frumuseţii existentului. Preocuparea pentru propriul mit, de care vorbeşte Marin Mincu, este asigurarea unei superiorităţi permanente, cultivarea cu măsură a orgoliului, pentru apărarea prestigiului. Intră aici, firesţe, toate acele elemente de pasiune, hazard şi cutezanţă, pe care le aminteşte Johan Huizinga. Reprezentaţia şi competiţia sînt cele două mari dimensiuni ale heliadismului. O extraordinară forţă vitală, o insinuare a extazului, a decorului festiv sînt cele mai importante elemente ale complicatului proces de consacrare. O dovadă că la începuturile sale orice cultură este *jucată?* Poate! Deşi literatură, într-un sens mai larg, se scria la noi de două secole.

Asemenea *Curierului românesc*, Heliade este, în acelaşi timp, sublim, mediocru şi copilăresc. Este sublim pînă şi în ambiţiile sale; un Moise care visează pentru poporul său credinţe noi, legi noi, libertate adevărată. El decretează: „Critica este o judecată şi judecata se întemeiază pe pravili şi pravilele le fac legiuitorii. Care sînt legiuitorii? Care sînt pravilele la noi? şi pe ce temeiuri o să se facă critica? Care e cuvîntul ca cineva să îndu-

Scanned with CamScanner

plece că este bine așa și nu altmintrilea? Unul scrie, altul nu are temeiuri pe care să-l tăgăduiască, ci tace și scrie și el, de se simte în stare și arată oamenilor cum se scrie limba lor și oamenii aleg și mulțimea glasurilor se face pravilă și după dînsa vin criticile" (*Asupra traducției lui Homer*). Sau, altădată: „Nu e vremea de critică copii; e vremea de scris, și scriți cît veți putea și cum veți putea; dar nu cu răutate; faceți, iar nu stricați, că nația primește și binecuvintează pe cel ce face și blestemă pe cel ce strică. Scriți cu inima curată și începeți și evenați și săvîrșiți în cinsti viața și purtarea voastră și viitorimea va pomeni numele vostru și voi veți fi fericiți, pentru că veți avea pace în inimă. Pacea dar fie cu voi".

Sublimă e intuirea unei lumi a misterului în spatele fiecărui cuvînt, sublimă e descoperirea unei înfrigurări de patimi în fiecare întrebare. Profetul crede în această civilizație a cuvîntului și se teme de imaginea paradisului în destrămare; pentru că supremul orgoliu al demiurgului se numește faptă. „Totdeauna am fost departe de meseria acelor scotocitori, cari neputînd să facă nimic, își îndeletnicesc viața a afla pete în soare; mari astronomi ai lui Esop cari, umblînd cu ochii zgîiți la stele, dau în puțuri. Urîtă e viața și meseria acelor cari, neștiind niciodată să facă, nu se ocupă decît a strica" (*Critica literară*). A strica înseamnă pericolul imobilității, al imoralității, al exercițiului abuziv, al efemerului acceptat ca funcție a creației. Sigur, se poate spune despre Heliade că s-a manifestat în toate domeniile de activitate literară, că e încă o enigmă nedezlegată, că opera sa are sens și unitate, că trăiește în ficțiuni; nimic nu e exagerat. Însă interesează și finalitatea acțiunii însăși, scopul ei imediat și de perspectivă, indicele de revoltă și de intenționalitate implicată a operei. Pericolul nu este numai cel al „simplei înregistrări contabile a activității sale uimitor de multilaterale" (Radu Tomoiagă), ci și al generalizărilor pro-

Scanned with CamScanner

babile. Pentru că, de-ar fi să dăm un singur exemplu, ţinta morală a scrisului în gîndirea lui Heliade are o semnificaţie foarte precisă: nu neapărat combaterea autorităţii (pe care autorul o cultivă dealtfel), nu neapărat pasaje în care fiecare să-şi afle „mîngîierea", nu întotdeauna simpatie conştientă şi independenţă declarată. Mediocru şi copilăresc este Heliade doar atunci cînd crede sau trăieşte cu iluzia deşartă că onoarea, prin simplă teoretizare, devine automat bun public. El scrie: „vă vorbeam . . .", „am fost cu voi . . .", lăsînd altora să depună mărturie prin: „el, cel dintîi . . .". Voia, altfel spus, o lume a experienţei, a observaţiei practice supusă alteia a cuvîntului cu valoare de *eveniment iniţial.* Din orgoliu? Din rigoare subiectivă? Nici una, nici alta. Din conştiinţa că vorbind despre moralitate, ca şi Maiorescu în polemica lui cu revistele *Transilvania* şi *Familia*, combate, indiferent sub ce formă, *neadevărul:* „neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public" (*În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, 1868).

Iată deci că şi această lecţie heliadescă e completă, aşa cum e de fapt şi cealaltă, numită cu o expresie consacrată, obsesia începutului. Oare nu aceeaşi este atitudinea lui Heliade şi a lui Maiorescu faţă de cei care imită „aparenţele culturii apusene" şi traduc „forma goală a străinilor"? Nu scria Maiorescu, pornind de la *Tentamen criticum in linguam romanicam* (1840), că chiar „gramatica română începe cu o falsificare a filologiei"? Nu este critica lui Heliade „o vorbă alăturea cu alta, un fras paralel cu altul"? Şi nu extrage Maiorescu acele cuvinte, „care nu ne par îngăduite în poezii serioase"? Încît nu numai Heliade anticipează „spiritul de construcţie maiorescian", dar întreaga operă critică a lui Maiorescu are ca punct de plecare construcţia spirituală a heliadismului. Dacă Maiorescu a putut scrie în 1872 despre *Direcţia nouă în poezia şi proza română*,

Scanned with CamScanner

marcînd începutul renașterii noastre literare, nu trebuie să vedem aici și contribuția lui Heliade, poet redescoperit și prozator excepțional, pamfletar ignorat, critic literar uitat și „creator pretutindeni, desfășurat deopotrivă în viață și artă" (G. Călinescu)? D. Popovici înregistrează cîteva „poziții opuse" în aprecierea scriitorului și a comentatorului literar. Aricescu îl alătura, în 1855, lui Radu Negru și Mihai Viteazul („trei mari evenimente"); Eminescu îi subliniază calitățile și-i enumeră cusururile; G. Călinescu nu-l poate ierta pentru „detestabila" lui filologie. Dacă avem însă în vedere întreaga evoluție a criticii literare, a culturii în general, opera lui Heliade, în unitatea ei, trebuie înțeleasă ca un *moment* de anticipare a însăși conștiinței literaturii noastre: conștiința care traversează un teritoriu al limbajului în drumul său către ideologie și politică.

2. *ICOANA IDEILOR*

N-am spune numaidecît că principiile criticii lui Heliade sînt cele (sau numai cele) ale vechii retorici. Într-un sens tehnicist ele sînt întru totul respectate (lecțiile despre stil și felurile lui sînt o dovadă). Dar exterioritatea ascunde și aici o potențialitate (polivalență) indestructibil legată de aventura și dorința autorului. Este oare întîmplător că cea dintîi carte cu care iese în lume autorul e *Gramatica?* Poate fiindcă era profesor? Dar era și traducător și poet și critic! Limba e „elementul principal de individualizare națională și instrumentul de căpetenie pentru întărirea conștiinței naționale" (D. Popovici). Prin ea se realizează deci marea idee de sinteză, prin cuvînt se mișcă popoarele, prin cuvînt se întemeiază Creația. Ca de obicei, Heliade nu-și vede obiectul comentariului decît într-o dinamică socială foarte largă, o acțiune istorică, în ultimă instanță, în care semnifica-

Scanned with CamScanner

ţie, concept şi valoare se constituie într-un fenomen de *reflecţie*. Poeţii Văcăreşti sînt mari şi pentru că „au fost filii cuvîntului, au crezut şi au trăit în cuvînt, care este lumina şi viaţa lumii"; în limbă poate fi citită slobozenia sau robia, simţirea sau cruzimea, drepturile sau asuprirea; critica artistică sau ideologică o transformă ca pe orice text literar într-un obiect al contemplaţiei. „Ocupaţi-vă, vorbiţi şi scrieţi, junilor, de limba naţională; ocupaţi-vă a o studia, a o cultiva, — şi a cultiva o limbă va să zică a scrie într-însa despre toate ştiinţele şi artele, despre toate epocile şi toţi popolii. Limba singură creşte, întăreşte şi define naţiunea; ocupaţi-vă de dînsa mai nainte de toate şi nu veţi face prin aceasta decît cea mai fundamentală politică, veţi pune fundamentele naţionalităţii" (*Literatura = politica*).

Traducerea *Bibliei* fusese un act polemic, o competiţie cu ideile originalului; prin introducerea noii ortografii se înfrînge egoismul şi îngîmfarea; prin scrierea *Gramaticii* se căuta adevărul şi se cerceta chipul înmulţirii cărţilor româneşti. Publicul trebuia pregătit, era prematur a i se oferi principii teoretice; deocamdată Heliade poartă dialogul său cu scriitorul, respectuos şi imprevizibil, scoţînd din cazuri particulare argumente pentru o estetică a comunicării. În tot ce face, criticul sau memorialistul e teatral, subminează cu bună ştiinţă ideea de gravitate, e retoric, convertind uneori seriozitatea şi violenţa în haz şi veselie naturală. Tînăr fiind, declamă din *Epistolia* ce căzuse din cer, ridicînd patetic braţul; pocneşte din bici cînd recită din *Istoria frumosului Arghir şi a preafrumoasei Elena;* la înmormîntarea lui Iancu Văcărescu, aducînd alte dovezi despre adevărul inocenţei sale, povesteşte scena în care la cincisprezece ani se prăbuşeşte în adoraţie pe pragul casei venerabilului poet, impresionat de versul: „vrăjmaşi calzi, prieteni reci". Nu debutează însăşi revoluţia, pe cîmpia Islazului, cu un vast ceremonial (pregătit între alţii şi de Heliade) în care se spun rugăciuni şi se citesc ode? Să-l credem pe

Scanned with CamScanner

autor: arta e regia celor egali; literatura și istoria nu se emancipaseră total de o romantică extravaganță a gesturilor și a limbajului. „Pămîntul s-a cutremurat, soarele s-a întunecat, catapeteasma bisericii care ținea ascunse misterele Libertății s-a despicat de sus pînă jos, ca să vadă oamenii adevărul. Vi s-a arătat adevărul, frații mei; vă cunoașteți pe voitorii de bine și de rău, vă cunoașteți drepturile, vă cunoașteți suferințele" (*Epistole și acte ale mișcării române din 1848*, Paris, f.a.). Sau: „Pace vouă! vă repet, libertate vouă! Pacea adevărată, pacea vieții, iar nu a mormîntului; pacea proclamată de Crist în mijlocul discipolilor săi, cu coasta împunsă, cu ranele piroanelor; pacea ce vine după luptă, după triumf; iar nu cea din moartea sclaviei" (*ibid.*).

Un ideal: revoluția ca primă divinitate. Istoria și istoria literaturii ar fi, prin urmare, ordonate de această idee a sacrificiului: Lazăr pentru ideile sale, Văcărescu pentru patriotismul său, Țichindeal pentru sentimentele sale, Daniel Tomescu pentru convingerile lui, de unde se deduce dealtfel și ideea de *calitate a culturii*. Scriitorul este un misionar, conducător de popoare, revoluționar, el îndreaptă moravurile, el îi învață pe alții generozitatea, entuziasmul, el impune o credință, din punctul acesta de vedere nu există o scară de valori, există numai o conștiință a progresului și a efortului colectiv. Peste tot sînt descoperite strălucite dovezi ale talentului, ale stării de grație și ale învietoarelor îndemnuri. Elogiile pe care Eminescu le aduce unui Țichindeal sau Mumuleanu sînt „copiate" din cartea de citire a lui Heliade. Generalizarea discursului său critic e așadar o problemă de preeminență a ideii. Fără îndoială, Heliade nu e numai poet, ci și „creator de poetică" (Marin Mincu); a se observa însă că, practic, scriitorul și-a fundamentat teoretic toate acțiunile: scrie pamflete și predă lecții despre satiră („pictura viciului și a ridicolului", „flagelarea corupțiunii", „remediu eroic la maladiile morale"), se încearcă în epopee și se preocupă de istoria și

Scanned with CamScanner

teoria genului, traduce și comentează problemele versificației și ale stilului, scrie despre Homer, Shakespeare, Dante, Rabelais, Cervantes și se preocupă de „misterioasele calități ale geniurilor".

Heliade, cel care s-a ferit de critică și a criticat, cel care se plînge de neajungerea literaturii și cultivă foiletonul aproape în sensul actual al termenului, cel care se adresează autorilor în lipsa publicului, dar prezintă acestuia din urmă generoase inițiative culturale, se află în situația privilegiată a celui care se decide întotdeauna, cum ar spune J. P. Richard, pentru realitatea *virtualului;* șansă acordată stării de latență și unor triumfuri bănuite doar în intensitatea experienței născînde.

3. *SĂ VĂ DEȘTEPT SPERANȚELE*

Se mai face încă mult caz de așa-zisa teologie a lui Heliade. Trecere, prin creștinism, la cosmopolitism. (D. Popovici), „teologie a luminilor" (Radu Tomoiagă); Heliade iubește *omul*, e adevărat, deși am spune că-l iubește într-un fel dostoievskian, iubește adică umanitatea suferindă, umilită, însingurată. Rațiunea de a fi a omului este omenirea („acest mare copaciu"), așa cum rațiunea de a fi a religiei este întîmplarea. Interesul pentru proiectul hugolian de organizare a Statelor Unite ale Europei e de la sine înțeles că nu poate fi explicat numai prin naivul: *amați-vă.* Teologia lui Heliade nu poate fi discutată și înțeleasă decît în cadrul larg al literaturii, ideologiei, limbii și naționalității. Nu explicații deci de ordin biografic, ci altele care să rezulte dintr-o fenomenologie a operei și o profunzime a gîndirii. Heliade, din acest punct de vedere, trăiește una din cele mai extraordinare aventuri, una din cele mai originale experiențe: o reconsiderare a contingentului, o ridicare în demnitate a conștiinței, o provocare a aproapelui și a sentimentelor

Scanned with CamScanner

sale, o sanctificare a limbajului. Autorul a spus-o demult: „*Biblicele* mele nu sînt o carte religioasă, ci profană, destinată a trece prin cenzurele politice".

Poate omul, ca niciodată, în gîndirea lui Heliade trebuia să răspundă nu numai de ceea ce a făcut sau ar fi vrut să facă, ci mai ales de ceea ce credea că este; un fel de suferinţă pe care n-o va putea depăşi atîta timp cît *există*.

Delirul lui Moise înseamnă mult mai mult decît o simplă idee romantică a artistului posedat, subtilitatea profundă a lui Pavel are ceva din cugetarea în necunoscut, visul lui Ioan e înaintat „în infinit", aşa cum în Ezechiel se amestecă natura şi umanitatea, mizeria şi abjecţia, transfigurarea şi progresul. Una din cele trei construcţii cuprinse în Ezechiel, alături de templu şi cetate, este *omul*. „Mintea umană are o culme, un creştet. Acest creştet este idealul". Drumul Damascului e revelaţia justiţiei, „descoperirea sufletului legii", orbirea aventurierilor virtuţii şi drumul spiritelor mari. Altfel spus, căderea în veritate. „Verbul prin excelenţă, verbul vieţii sau al existenţei este verbul *a fi*, care este existenţa materială şi spirituală totdeodată! Dreptul şi datoria, libertatea şi egalitatea, luate împreună, considerate după cum şi sînt, una dintr-alta, singure pot produce o fiinţă completă, pe omul în adevăr moral, ce se compune din omul întreg material şi întreg spiritual. Aci stă soluţia problemei sociale" (*Echilibrul între antiteze*, 1916, vol. I).

Oricum am numi teologia lui Heliade, concluzia e una singură, numită de el însuşi: „cugetarea este rezultanta omului". Prin urmare, nu referinţele la cutare profet sau la cutare pasaj din *Biblie* au importanţă, ci îndelunga meditaţie a autorului, cum frumos a spus-o D. Popovici, la porţile fiecărei idei. Heliade rămîne fidel pămîntului (o învăţătură a lui Zarathustra) proclamînd egalitatea virtuţii, a omului şi a valorilor sale spirituale.

Scanned with CamScanner

4. „... NECUNOSCUTUL ACESTEI MĂRIMI"

Cursurile de literatură, ţinute de I. Heliade Rădulescu la Şcoala Filarmonică, sînt anunţate în *Curierul românesc* din 1834 nr. 71: „Lecţiile sale vor fi despre elocvenţă şi felurile ei, despre stil şi felurile lui, despre înalt, simplu şi jos, despre frumos, despre gust, despre proză şi poezie, despre felurile poeziei, o prescurtă istorie a literaturii naţiilor celor mai însemnate, autorii cei mai vestiţi ai acestei naţii, capodoperele sau scrierile lor cele mai însemnate şi, în sfîrşit, se va face un curs deosebit despre poezia sfîntă sau cea evreească, ai cărei autori sau prooroci sînt traduşi în limba noastră". Era vorba de o completare a *Regulilor sau gramaticii poeziei;* lecţiile urmau să fie „slobode de obşte la orice tînăr, fără să fie supus la nici un fel de condiţii". Multe din intenţiile enunţate au fost realizate fie prin articolele *Despre stil*, *Satiră*, *Fabulă*, *Versificaţie*, fie prin traducerile din Hesiod, Homer, Pindar, Sapho şi *Despre metrul safic*, Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Archiloc, Teocrit, Anacreon, Tasso, cuprinse în periodul V (1844—1847) al *Curierului de ambe sexe*. Sursele sînt autori de toată mîna: F. Gail, P. T. Tissot, Artaud, Viennet, Denné Baron, cărora li se adaugă, firește, numele atît de cunoscute ale lui Boileau, Marmontel, La Harpe, La Motte şi H. Blair. Traducerile şi prelucrările din *Curier* sînt cuprinse sub titlul mai general de *Istoria literaturii.*

În 1893, fiul scriitorului scoate *Noul curier de ambe sexe*, volumul VI; pe foaia de titlu se autointitulează dealtfel director şi editor. Apar aici alte proiecte din viitoarea *Istorie a literaturii: Esop*, *Literaţii români* („din manuscriptele rămase de la părintele meu", cu precizarea: „mi se pare că a fost făcut între anii 1852—1855, căci seamănă cu manuscriptul *Istoriei critice universale*, iară nu cu manuscriptul *Bibliei sacre*, ce a fost tipărit la Paris, în 1858"), Socrate, după Matter, Platon, după Bordes-Demoulin şi Aristotel, după J. J. Viry. De o im-

Scanned with CamScanner

portanţă cu totul deosebită este însă *Prefaţa* (lui Heliade) la acest *Nou curier de ambe sexe*, pe care, dată fiind raritatea periodicului şi inutilitatea altor comentarii, o reproducem în întregime:

„Cu periodul V, după cum s-a văzut, se începe un curs de *Istoria literaturii generale*. La început, în anul 1844, am crezut că facem un serviciu lectorilor noştri a da mai bine o traducţie din scriitorii Franţei ce au scris criticînd sau analizînd pe autorii Greciei clasice. Am ales din aceşti scriitori moderni pe cei mai importanţi ca dd. Artaud, Denné-Baron, Tissot, Gail, Matter, Lordas, Demoulin şi I. Viry şi i-am reprodus traducîndu-i în cîte scriu despre Hesiod, Homer, Pindar, Sappho, Eschil, Socrate, Platon şi Aristotel. În cursul traducerii simţeam neîncetat o neajungere, o lipsă de ceea ce aş fi dorit să aflu.

Cînd venii cu poeţii dramatici pînă la comicul Aristofan, începui din disgraţie a nu mai fi satisfăcut de puncturile de vedere ale acestor domni, nici de apreciaţiunile dumnealor despre oameni, despre operele lor, despre împrejurări, despre morala sănătoasă şi adevărurile eterne. Începu a mi se părea nişte asemenea scrieri, o specie de catalog de nume proprii şi de numărul operelor fiecăruia autor; iar cît pentru celelalte, mai adesea mi se păreau nişte erori, ce trec de adevăruri numai pentru că au trecut din gură în gură şi din generaţie în alta şi pentru că le-am auzit din gura dascălilor sau pentru că le-am citit în cărţi.

Mă încercai dar a tracta singur pe Aristofan, astfel cum îl poate vedea fiecine cu ochii săi proprii şi a-l judeca după faptele lui cu judecata ce i-a dat-o Dumnezeu după dreptatea eternă; şi atinsei oarecum în treacăt şi acea epocă de depravaţie şi de meserie de a calomnia inocenţa şi a batjocori virtutea şi geniul progresului.

Mă arestai dar de atunci cu traducţiunile cu care naintasem pînă la Aristotel care se şi publicară în jumătatea acestui period al VI-lea. Mai tîrziu, după evenimentele de la 1848, văzînd că istoria universală şi li-

Scanned with CamScanner

teratura nu s-au emancipat încă, ca ştiinţele exacte de sub jugul teocraţiei iezuiţilor, că puseseră mîna pe educaţia şi instrucţia publică şi-şi o monopolizară;

Văzînd că şi însăşi literatura întreagă a ebreilor sau *Biblia* este întoarsă după interesurile puterilor temporale şi spirituale spre a-şi legitima printr-însa fiecare putere abuzurile ei însăşi, crimele;

Văzînd că şi clasicitatea Greciei, după ce îşi făcu loc străbătînd secoli de fanatism şi de persecuţiuni, astăzi nu mai serve în mîinile iezuiţilor şi ale elevilor lor decît cum să prepare generaţiunile viitoare spre virtuţi păgîne, spre revolte şi anarhie, cu scop de a turbura societatea şi din turburarea minţilor să profite spre a justifica şi perpetua domnirea absolutismului;

Văzînd că istoria toată este pervertită şi că mai fiecare carte îşi are, ca să zic aşa, într-un colţ timbrul iezuitic sau, ca să mă explic mai bine, după expresia liberatorului lumii, mai toate cărţile destinate pentru educaţia junimii îşi au cîte o parte din aluatul farisian;

Mă pusei cu stăruinţă a scrie un curs de istoria universală a popolilor şi altul de istoria generală a literaturii, cum şi a traduce cu fidelitate *Biblia* şi a o explica prin biblice spre înţelesul general, sperînd că laborile mele vor servi în educaţia românilor, spre a se lumina, iar nu spre a se îndoctrina în numele *Bibliei*, istoriei şi literaturii, după cutare sau cutare doctrină.

De aci înainte nu mai vrui a traduce nimic, afară de mici fragmente din capete d'operă; nu mai vrui a consulta pe nimeni, afară de fapte şi de date. Vrui să uit tot ce am învăţat de la alţii, tot ce am citit din cărţi; şi să nu mai scriu decît numai ce am văzut cu ochii mei proprii şi ce am putut judeca cu propria mea judecată în oameni, în fapte, în epoci, în arte şi în ştiinţe; ca oricine se va decide a vedea cu ochii săi şi a judeca cu capul său, să vază şi să afle tot acele adevăruri.

De atunci încă, în paralel cu traducţia şi explicaţia *Bibliei*, continuînd cu elaborarea istoriei universale şi

Scanned with CamScanner

istoria literaturii, cu aceasta din urmă, de la epoca istoricilor încă, de la Herodot, Tucidide şi Xenofon, tot ce mă determinai a da românilor este al meu propriu, astfel cum am văzut din punctul meu de vedere oamenii şi faptele, fără a fi influenţat sau preţinut de nici o doctrină or teocratică, or faraonică, or farisiană, or iezuită.

Cît pentru biografiile şi analiza poeţilor şi filosofilor greci pînă la Herodot, se văd în periodul V şi VI că sînt nişte traducţiuni, în această a doua ediţie am căutat să le dăm astfel cum s-au dat în prima ediţie; cu toate acestea mi-am impus o datorie a le elabora de a doilea şi a le publica cînd cursul de *Istoria literaturii generale* se va da vreodată într-un corp întreg, într-o altă ediţie.

Acest al VI-lea period în prima ediţie începea cu epoca filosofilor de la Pitagora; în această ediţie încep cu Esop din epoca saviilor sau sapienţilor sau celor şapte înţelepţi ai Greciei antice.

Mai tîrziu, avînd lectorii înainte şi cele traduse şi cele scrise de mine, vor afla poate un folos din comparaţia ce vor face. De astă dată, văzînd cum am tratat despre Esop, Herodot, Tucidide, Xenofon şi oratori, îşi vor putea face o idee despre cursul întreg ce promit în seria întreagă de la al VI-lea pînă la al IX-lea sau X-lea period".

1865, febr[uarie] 21 I. Heliade

Prin urmare:

1. Intenţia iniţială era de a traduce pur şi simplu din autorii amintiţi;
2. Nefiind, la un moment dat, mulţumit „de punctu-rile de vedere ale acestor domni", Heliade trece la interpretarea operelor „cu judecata ce i-a dat-o Dumnezeu după dreptatea eternă";
3. Începînd cu această dată traducţiunile încetează (cu *Aristotel*, publicat în periodul VI);
4. După 1848, spre *a lumina* şi nu spre *a îndoctrina*,

Scanned with CamScanner

Heliade redactează paralel un curs de *Istorie universală* și altul de *Istorie generală a literaturii;* în același timp, traduce „cu fidelitate" *Biblia;*

5. Din acest moment tot ce scrie este punctul de vedere al lui Heliade asupra literaturii, oamenilor și faptelor („tot ce mă determinai a da românilor este al meu propriu");

6. *Istoria literaturii** (Esop, Herodot, Tucidide, Xenofon, oratorii și geniurile), este tocmai ilustrarea acestui efort interpretativ fără precedent, pînă la acea dată, în cultura românească. Din păcate anunțatele perioduri VI—X ale *Curierului* nu s-au mai tipărit.

G. Călinescu se mira, după parcurgerea sumarului periodului V, că Heliade n-a apelat la un izvor „care să dovedească o cultură mai temeinică". Dar autorii citați (Artaud, Viennet, Tissot, Denné-Baron, F. Gail, Matter) sînt cei de care scriitorul se detașează polemic; rămîne, prin urmare, secundară problema izvoarelor, din moment ce *Istoria literaturii* demonstrează cunoașterea directă a lui Homer, Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes și a celorlalți. Acesta este un adevăr; lăsăm pe alții, vorba lui D. Popovici, „a-i salahori amănuntele".

„Iată, iubiți lectori, scrie fiul, ce-și propunea să elaboreze părintele nostru, la 1865. Dar lipsa de mijloace l-au împiedicat a realiza acest plan. Lui Heliade îi trebuia bani nu numai spre a tipări scrierile sale, dar și spre a susține o familie cu 5 copii". Cu un abonament de zece lei, plătit înainte pentru cele patru sute de pagini ale periodicului, urmașul nădăjduia să poată continua acțiunea tatălui. S-a oprit însă și el, din aceleași motive, la volumul VI.

*

Se poate lesne alcătui, din textul *Istoriei literaturii*, un dicționar de expresii memorabile: Homer — *marele poet copil*, Iov — *un embrion colosal*, Eschil — *un*

---

* Vezi I. Heliade Rădulescu, *Critica literară*, Minerva, 1979.

Scanned with CamScanner

naufragiat ce nu se poate îneca, Juvenal — *flacără tragică*, Dante — *construiește în mintea sa abisul*, Shakespeare — *fereastra visului deschisă asupra realului* ... Nicăieri nu e mai vizibilă decît aici acea „viziune grandioasă și totală" a scriitorului. Cît de original este în rest Heliade se mai poate discuta; deși e de presupus că între cele două formule: „noi spuserăm în acest articol cîte credem că n-au mai spus alții" (*Fabula*) și „nu vom spune nimic de la noi" (*Demostene*), secolul XIX accepta cu îngăduință ca pielea leului să fie întrebuințată și de alte viețuitoare. N-ar fi nici primul, nici ultimul exemplu. E, prin urmare, atacabil Heliade? Dar afirmase chiar el că „frumosul stă întru a fi cineva atacabil".

Scanned with CamScanner

GENERAȚIA «TRIBUNEI»

Rezultatul cel mai de seamă al generației tribuniste este victoria literarului și a spiritului critic; actualitatea mișcării stă deopotrivă în vocația vieții și a sacrificiului (refuzul izolării) reprezentanților săi. Idealul de responsabilitate: ca om, artistul „să nu rămînă niciodată în urma insului realizat de el artistic" fusese întru totul respectat.

1. *ORDINEA DURATEI*

Începutul de secol împarte aproape simetric mișcarea tribunistă: șaisprezece ani de la înființarea primei *Tribune* de la Sibiu (1884) și doisprezece pînă la dispariția celei din Arad (1912). Marii scriitori ai veacului al XIX-lea își încheie practic activitatea după 1890. Eminescu moare în 1889 și, la scurt timp, bunul său prieten Ion Creangă îl va urma. Alecsandri moare chiar în 1890, cu un an înaintea lui Kogălniceanu și cu trei înaintea marelui deschizător de drumuri, Bariț. Heliade nu mai era din 1872, Ion Ghica părăsește literatura în 1897, la doi ani după ce Odobescu își curmase singur viața. Maiorescu, după 1890, scrie din ce în ce mai rar, tăcerea de pînă la 1917 echivalînd cu o retragere strategică, în timp ce Hasdeu, după moartea Iuliei (1888), se abandonează, pînă în 1907, obscurelor preocupări de spiritism.

Scanned with CamScanner

Tinerii care intrau în literatură în jurul lui 1900 se puteau numi „generația fără maeștri", fiindcă dintre „clasici" nu mai scriau în primul deceniu al secolului nostru decît Caragiale, Coșbuc și Slavici. Însă ultimii doi sînt întemeietori de programe, activitatea lor demonstrînd că tradiția nu e atît o problemă de cronologie de opere și autori, cît o mișcare mai profundă în care se nasc noile valori ale istoriei și literaturii. Într-un fel, ei exemplifică pe viu ideea de continuitate, ceea ce nu înseamnă că „aventura" și originalitatea celor care vor veni trebuie judecate exclusiv din punctul de vedere al unei ordini anterioare. Ceea ce-i caracterizează pe Chendi, Goga, Agârbiceanu sau Coșbuc este excepționala lor energie și spiritul de solidaritate. Din păcate, ultimul se va stabili definitiv la București, așa cum va proceda și Slavici, Goga, Rebreanu și atîția alții mai tîrziu, rămînînd în grija unor intelectuali devotați și sinceri, dar lipsiți de gust și de vocație artistică, responsabilitățile unei mari acțiuni culturale. Literatura nu va avea nimic de cîștigat, în schimb se va produce un fenomen cu repercusiuni mult mai profunde pentru deceniile următoare. Micu Clain, Șincai, Cipariu, Maior, luptători pentru drepturile naționale ale românilor, erau totuși asceți de bibliotecă, claustrați între doctele tomuri ale latinismului, oameni ai pasiunilor științifice, îndrumători, e adevărat, spre cele bune, dar „prizonieri" ai dialogului științific și abstract.

Tribuniștii, „oamenii aceștia care se întruneau o dată pe săptămînă la o masă comună și-și luau în fiecare zi cafeaua în același local, pe «Bretter»", și-mpreună își făceau pe-nserate plimbările pe „sub Arini", respectă tradiția înaintașilor, o cultivă, dar fac ceva mai mult: pentru prima dată încearcă să transfere forța cuvîntului și puterea lui de iluzionare și convingere din paginile cărților și tomurilor savante în forurile publice și în coloanele ziarelor politice.

Scanned with CamScanner

2. *IMPERATIVUL ACȚIUNII*

Cuvintele de ordine ale „rîndurilor de oameni" de la *Tribuna*, cu tot „amestecul vîrstelor", erau lupta și activismul. „Rezistența pasivă nu o voim" — citim într-un text din 1884. În 1893, Slavici scrie broșura *Ardealul* — studiu istoric — și e mîndru că „cercurile politice din Europa urmăresc mișcarea națională a românilor" sau că „mișcarea română e urmărită cu atențiune", poate și pentru că e în legătură cu marile probleme ale Europei. Dar tot Slavici constata, în 1896, că „suntem în starea morală a unei oștiri care după multe victorii a suferit o înfrîngere și singuri dușmanii noștri jubilează". Pesimismul posteminescian în literatură a putut duce la o recrudescență a lirismului, în viața politică însă, indiferent de formele pe care le lua, era periculos. O singură șansă exista pentru a depăși momentul acesta de criză: de a arăta altora că „frămîntarea prin care trecem nu e decît o fază în desfășurarea spre bine a vieții noastre comune". Literatura nu făcea excepție de la această înclinație spre acțiune. Ion Breazu observase energetismul, caracterul său etic și optimist, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pînă în 1918. Mai puțin s-a văzut însă că toate aceste atribute ale literaturii erau rezultatul teoretizării idealului de unitate națională și culturală, literatura și politica fiind cei doi poli, nordul și sudul unei vaste activități de emancipare socială. O bună parte a prozei ardelenești este o „stare topografică și etnografică", descinsă din excepționalul tablou al *Descrierii Ardealului* lui Bălcescu. Al. Ciura, Agârbiceanu și, în parte, Rebreanu nu vor scăpa de această obsesie geografică, pentru că ea reprezintă de fapt o conștiință și un destin, un ținut al dramei și al sacrificiului, asupra cărora trebuia atrasă atenția altora. Din aceeași perspectivă, O. Goga și-a propus să realizeze o monografie poetică a satului românesc din Ardeal. Slavici își scrie *Amintirile* în 1924, dar în condițiile în care generația „tribunistă"

Scanned with CamScanner

n-a putut conta, încă din 1884, pe sprijinul nimănui, ce poate însemna formula: „preocupări culturale şi numai culturale", decît acţiunea literaturii, cu fiecare epocă în parte, în şi prin istorie.

3. *LIPSA DE LIBERTATE*

Tribuna consemnează cu exactitate toate persecuţiile la care sînt supuşi redactorii ei şi aceştia, la rîndul lor, vor lăsa posterităţii mărturii despre una din cele mai negre perioade ale existenţei presei româneşti. Gh. Stoica, în *Calvarul unui gazetar*, vorbea de „doza de curaj" a ziariştilor, cînd de fapt acesta nu putea fi măsurat; el exista sau nu, atîta tot. Ceea ce însemna a accepta sau a nu accepta programul tribunist. „Prigoniţi fără răgaz, scrie Slavici, noi am fost nevoiţi să ne încordăm toate puterile, să mergem cu fioroasă grabă înainte şi să facem într-o zi ceea ce altfel nici în zece n-am fi făcut. Fiecare lovitură ce ni s-a dat ne-a făcut mai tari în hotărîrea noastră, fiecare piedică ce ni s-a pus ne-a făcut mai isteţi în alegerea armelor de apărare, fiecare încercare de a ne izola ne-a impus să ne căutăm cu atît mai vîrtos soţi de luptă" (*Tribuna şi tribuniştii*, 1896). După 1848, printr-o serie de rescripte şi patente, libertatea presei se reduce mereu şi procesele se înmulţesc mai ales după 1872. Primul proces al *Tribunei* avea deja loc în 1885, la nu mai un an de la apariţie. Slavici, directorul, şi Cornel Pop-Păcurar, redactorul responsabil, sînt achitaţi, însă cercetările se reiau cîteva luni mai tîrziu, cînd se vor face amănunţite percheziţii şi la redacţia ziarului. În 1886, cei doi sînt din nou citaţi la Curtea cu juri din Cluj. Cornel Pop e condamnat la un an temniţă şi, împreună cu Slavici, la plata a 41 florini „speze" de judecată. *Tribuna* protestează, Slavici scrie *Procesele noastre de presă*, pentru a explica lumii adevărul. Şi totuşi . . .

Scanned with CamScanner

În 1886 are loc al patrulea proces în care directorul e condamnat la trei zile închisoare și zece florini amendă. Septimiu Albini, redactor responsabil în locul lui Pop, e arestat și condamnat la opt zile închisoare și tot zece florini amendă. În aprilie 1888, al cincilea proces, pentru un articol al lui Slavici; hotărîrea tribunalului va fi acum definitivă: un an închisoare de stat, o sută florini amendă și douăzeci și trei florini cheltuieli de judecată. Prozatorul e ca de obicei optimist și scrie în același an un articol program intitulat *Sus mîinile!* „Privite de omul cu pricepere politică, zice el, persecuțiunile pornite de actualul guvern contra unui întreg șir de susținători sinceri ai cauzei noastre naționale nu pot să aibă decît scopul de a-i deprima pe români, încurajînd în același timp pe aceia care propagă spiritul de slugărnicie și umilire națională". Dar „apelul de nulitate" a condamnării este respins și scriitorul va sta un an la închisoarea din Vaț. Pentru această perioadă *Tribuna* își schimbă lozinca: „Procurorul și temnița nu ne va intimida, nu ne va face să tăcem". La Vaț se aflau redactori și de la *Gazeta Transilvaniei* și *Rumänische Revue*. În 1894, Comitetul național care se angajase să înmîneze guvernului textul Memorandului este condamnat la temniță grea, de la opt luni pînă la cinci ani. Alți tribuniști: V. Lucaciu, S. Bocu, I. Russu-Șirianu, Gh. Pop de Băsești plătesc și ei scump „doza de curaj" pe care-l mărturisesc public. Din *Manifestul presei românești din Ungaria către presa franceză*, publicat în *Tribuna* din 1909, se pot scoate cifre revelatoare privind această prigoană fără precedent. Numărul condamnaților politici era de 226, însumînd 181 ani, 2 luni și 16 zile; cheltuieli de judecată: 300.000 coroane. În 1908, practic, românii nu mai aveau nici cea mai iluzorie libertate de presă. Dar în aceste împrejurări, îndemnul la rezistență al lui Slavici, din 1884, era încă actual și acea „fioroasă grabă" de a merge înainte era semnul distinctiv al unor conștiințe exemplare.

Scanned with CamScanner

4. *PUBLICUL*

Programul *Tribunei* era realizarea unui „centru de lucrare literară", menit a spori, împreună cu tipografia, cărţile româneşti şi „a contribui la educaţiunea poporului român". *Tribuna* face din operă educaţie politică, stimulînd forţele locale, scoţînd din anonimat nume, pe care le îndrumă „spre o creaţie literară originală" (Ion Breazu). „Formula literară, concepţiile ideale, vigoarea muncii, îndrăzneala tonului, reflexia gîndirii şi simţirile româneşti, temniţele prin cari trec noii tribuniști, numele scriitorilor cu Octavian Goga în frunte, poate şi ceva din ceea ce eram noi care aduceam jertfe: peste tot un ziar care părea a fi scris de o singură mînă, amuţeşte prejudiciile cu cari eram întîmpinaţi la început şi ne pomenirăm cu un tiraj la care nu mai ajunse alt ziar din Ardeal, dar mai ales la un public cetitor extraordinar de mare; ţăranii la *Tribuna de dumineca*, intelectualii la *Tribuna cotidiană*" (R. Ciorogariu). Poate părea ciudat, însă tribuniştii învăţaseră multe în acest sens de la *Junimea*. Grupul dizident de la *Telegraful român* era în întregime junimist, iar Slavici declarase: „sînt junimist", în condiţiile în care alţii l-ar fi putut acuza de lipsă de solidaritate faţă de grup. Conferinţele Societăţii ieşene şi, în general, grija sa pentru pregătirea culturală a publicului sînt cunoscute. Tribuniştii vor adăuga acestora activitatea societăţilor de lectură şi colecţiile populare. În *Biblioteca populară* şi *Calendarul poporului* publică Slavici, I. Pop Reteganul, I. Russu-Şirianu şi nu întîmplător se reproduc materiale din *Convorbiri literare*. Dar constatarea că „ceea ce ne lipseşte sînt scrierile potrivite cu gustul unei mulţimi a cititorilor români" a dus la foarte multe concesii făcute literaturii folclorice sau de simplă popularizare. Deşi un „public destul de mare" sau dezvoltarea trebuinţei de a citi erau pentru foarte mulţi scriitori ai epocii implicit formule ale valorii estetice. Kogălniceanu la fel judeca *Albina* şi *Curierul*, a-

Scanned with CamScanner

tunci cînd scria că „auditorul lor era pretutindeni". Încît, mai mult decît în alte perioade, rolul publicului în destinele creaţiei, în fizionomia literaturii, în „denivelările uneori surprinzătoare" şi în impunerea unor genuri este decisivă.

5. *RESPONSABILITATEA LITERATURII*

Generaţia *Tribunei* şi generaţia franceză de la 1885 aveau, n-aş spune acelaşi gust, dar acelaşi ideal literar: „Poezie documentară, roman documentar şi aici e vorba de valori practice, trainice, materiale" (A. Thibaudet). Literatură de inventariere, cu alte cuvinte, născută la gruparea tribunistă şi din nevoi de propagandă în lupta pentru revendicarea drepturilor naţionale. Scriitorii sînt ziarişti, istorici, geografi, oameni politici, sau oamenii politici, istoricii şi ziariştii fac literatură. Unitatea opiniei se degajă din această unitate de preocupări. Genurile cultivate sînt eposul, oda, cîntecul eroic, balada folclorică şi poate cele cîteva „ieşiri" ale ardelenilor: Gramma împotriva lui Eminescu, Aron Densusianu împotriva *Junimii* se explică, în parte, şi prin rezerva faţă de literatura lipsită de evenimente. Lirismul şi opera de imaginaţie erau mai deficil de cuprins în „direcţia populară" preconizată de Slavici, teoretizată totuşi de Maiorescu în *Literatura română şi străinătatea.* Rezultatul direct al acestei orientări este înmulţirea cercetărilor de folclor (tot inventariere, deci!), cultul tradiţiei şi apariţia romanului istoric. Se ridică aici o problemă. Se pot studia proza, poezia sau folclorul *Tribunei*, aşa cum şi există deja cîteva studii documentare pe această temă; dar pozitivismul exagerat duce la concluzii false. E fără sens, de exemplu, a studia numai de dragul erudiţiei în paginile revistei problemele de limbă, fără să ne întrebăm mai întîi, care e semnificaţia lor la un şir întreg de scriitori din perioada modernă a literaturii? Şi, referin-

Scanned with CamScanner

du-ne la *Tribuna*, în ce a constat caracterul polemic al acestor preocupări lingvistice? Între realizările celor de la 1884 se înscrie de obicei şi „dezrobirea de etimologism", acţiunea critică propriu-zisă rămînînd în sarcina celei de a doua *Tribune*, de la Arad. Îndepărtarea de etimologism însemna *apropierea publicului*, aşa cum acţiune critică însemna *consolidarea valorilor estetice.* Slavici scrie despre *Pronunţiile în dialectul daco-român* şi, în *Mişcarea noastră literară*, va face adevărate studii de ortografie în stilul lui Maiorescu. Dar acestea nu mai sînt simple preocupări filologice şi cine le judecă astfel dovedeşte că n-a înţeles nimic din această mişcare. Pentru Slavici, ca şi pentru Heliade, Negruzzi, Al. Russo şi alţii, problemele de limbă sînt „disciplină literară" şi prin unitatea ei se restabileşte „unitatea în tendinţele culturale". Ceea ce Paul Cornea numea „constituirea gramaticii" şi „revizuirea vocabularului" la „popoarele care se trezesc la viaţă" nu este decît „desăvîrşirea" Cuvîntului, altfel spus conformitatea sa cu tendinţele epocii. Fiindcă, în programul *Tribunei*, tradiţia era şansa de a oferi contemporanilor o judecată de valoare cît mai apropiată de adevăr asupra istoriei prezente.

6. DEZROBIREA DE ETIMOLOGISM

Formula ca atare nu se întîlneşte în niciun program, dar e folosită atunci cînd se amintesc rezultatele acţiunii tribuniste. Mişcarea nu înseamnă numai ceea ce se publică, aşa cum preocupările lingvistice nu se reduc numai la ceea ce apare în subsolul ziarului. Preocupări de limbă în . . . e o formulă elegantă de a spune că scriitorul consacrat sau simplul corespondent şi-au publicat aici opiniile şi nu în altă parte. În *Tribuna* de la Sibiu sînt cunoscute intervenţiile lui Valeriu Braniştе, Vasile Vaida, sau ale celor de dincolo de Carpaţi: Ion Gorun, M. Străjanu ş.a. *Tribuna* de la Arad oferă colaborato-

Scanned with CamScanner

rilor o rubrică permanentă, *Lupta pentru limbă*, unde semnează N. Iorga, S. Puşcariu, Ilarie Chendi, G. Coşbuc, I. Bianu, V. A. Urechia, D. Onciul, Gr. Tocilescu, Al. Lapedatu, dar şi Vasile Vîrcu şi alţi anonimi combatanţi. Slavici, neamintit de obicei atunci cînd se inventariază preocupările lingvistice ale tribuniştilor, îşi scrie articolul *Aşezarea vorbelor în româneşte*, plecînd de la exemplul celor care-l ocărau altădată pentru limba lui „stricată": „Timp de vreo doi ani mi-am petrecut serile corectînd corespondenţe, articole şi contribuiri literare ce mi se trimiteau pentru «Tribuna», de multe ori eram nevoit să le prescriu; apoi n-am mai avut nevoie să corectez, iar astăzi ar putea să-mi facă mie corecturi unii dintre aceia cărora le făceam odinioară corecturile" (*Tribuna şi tribuniştii*, 1896).

Sigur, avea dreptate Alecu Russo, cînd scria la 1855, că „Ardealul n-a dat României, pînă acum, o singură carte de închipuire şi care să răzbată inimile". Dar problema este puţin mai complicată. Ion Breazu a arătat căror cauze s-a datorat succesul sistemului etimologic în Transilvania şi ce a însemnat abuzul de filologie şi istorie. Dar situaţia, la 1884, era cu totul alta. Istoricul literar vedea în redescoperirea adevăratei limbi şi în restabilirea unităţii ei, gestul mitic al contactului cu pămîntul. Iar ceea ce trebuie subliniat este faptul că nu printr-o simplă întîmplare *Tribunei* din Sibiu şi, mai tîrziu, celei din Arad îi era rezervată favoarea de a da „lovitura de graţie" exagerărilor etimologiste. Gestul fusese învăţat de la junimişti, ale căror idei sînt repede îmbrăţişate, mai ales de tineri.

În *Telegraful român* se reproduce studiul lui Maiorescu, *Despre poezia română*, obiceiul fiind preluat de tribuniştii care-şi ilustrau programul adeseori cu articole din presa de dincolo de Carpaţi. Timotei Cipariu va fi atacat chiar în paginile *Foişoarei Telegrafului român*, în numele noii ortografii fonetice, în timp ce Eugen Brote şi D. Comşa tipăresc cu noile semne, începînd cu 1877,

Scanned with CamScanner

Calendarul bunului econom, „în care literatura *Junimii* şi folclorul ocupă aproape întreaga parte literară“ (Ion Breazu). Direcţia e continuată, după 1884, nu numai prin aleasa „ţinută literară“ a *Tribunei*, ci şi printr-un spirit polemic şi critic mai accentuat. În 1924, Slavici încă mai ironiza pe cei care, uitînd vechile dispute literare, mergeau din ce în ce mai rar pe drumul deschis de *Junimea*. „Sînt şi azi între scriitorii noştri, citim în *Amintiri*, mulţi care n-o simt aceasta şi «aruncă vorbele cu furca». Unii dintre dînşii cunosc felul de a vorbi al poporului din vreo parte a pămîntului românesc, dar n-au citit nici cronicarii, nici cărţile bisericeşti; alţii sînt mai cărturari, dar n-au trăit niciodată în mijlocul poporului şi n-au nici-o slăbiciune pentru limba românească; iar alţii s-au dezvoltat sub înrîuriri străine ori trăiesc în cercul strîmt al vreunei mahalale“.

Slavici era „un copil literar al direcţiei noi“ şi, prin urmare, nu ne miră că în tot ce face aşteaptă încuviinţarea lui Maiorescu. „Aş dori ca ceea ce facem noi aici să afle aprobarea D-voastră, ori cel puţin să nu vă supere, căci purtaţi, în mod fatal, răspunderea pentru o parte însemnată a faptelor noastre“. Maiorescu nu răspunde, dar se poate bănui că era mulţumit de lucrarea învăţăceilor. Solidaritatea de principii cu Societatea de la Iaşi era de fapt chiar realizarea ideii de unitate culturală şi, prin ea, de unitate naţională, pe care ziarul ardelean şi-o trecuse în articolul program. Pornesc, cu toate acestea, sursele literare ale *Tribunei* numai din *Junimea*, aşa cum crede Ion Breazu? Ideile noii şcoli au fost acceptate, popularizate de timpuriu în Transilvania, ardelenii s-au entuziasmat de noile formule literare şi de direcţia critică maioresciană, dar nu cumva mişcarea tribunistă plăteşte un inevitabil tribut chiar propriilor sale consecvenţe? Nu e vorba de a diminua cu ceva extraordinarul efort, teoretic şi practic, pentru cultivarea limbii şi pentru înlăturarea „fetişilor regionali“, despre care vorbea Bogdan-Duică. Dar spaţiul literaturii era un

Scanned with CamScanner

teren vast şi consecinţele nu sînt întotdeauna numaidecît o problemă de influenţă. Prima mare realizare a *Tribunei* şi a lui Slavici, cu toţi colaboratorii de pînă în 1912, a fost aceea amintită de Ion Banu, în 1935: „Au reuşit să încadreze Ardealul, stăpînit în bună parte de spiritul sterp şi anacronic al latiniştilor, în spiritul junimist, creator de forme noi. Prin înlocuirea limbii latinizante cu limba literară a *Junimii* a deschis drum larg penetraţiei adevăratelor valori. Astfel spiritul maselor a fost legat de idealul de cultură românească şi unitară şi Ardealul scos definitiv din stagnarea culturală şi încadrat în ritmul culturii moderne".

Din aceste preocupări sistematice pentru problemele de limbă se pot trage cîteva concluzii cu un caracter mai general, privind ilustrarea spiritului critic. Mai întîi, seria de mari filologi pe care i-a dat ţării Ardealul şi faptul, deloc întîmplător, că unii dintre ei, istorici literari, continuau generoasa idee a acestei discipline ca ramură a istoriei naţionale. S-a dezvoltat de timpuriu în Transilvania un cult al modelului, cultivat cu grijă de generaţiile de scriitori, manifestat în literatură, pînă în epoca contemporană, mai ales în efortul constructiv şi modul stăruitor de a oferi *operei* un caracter arhitectonic, monumental. Criticii ardeleni sînt, în general, şi istorici literari, pentru ei orice operă capătă „aspectul unui document istoric", în care principalii termeni de referinţă sînt timpul şi spaţiul. Bogdan-Duică a observat acest adevăr, fiindcă era el însuşi „un critic literar împotriva dorinţelor proprii". Criticul poate neglija total un poet mediocru; un istoric literar este obligat să se ocupe de el dacă reprezintă „o potenţă de ceva importanţă în dezvoltarea unei literaturi". Poate şi de aici înclinaţia spre cercetările regionale, grija de a şti totul, ambiţia de a epuiza un subiect sau fascinaţia erudiţiei. Dar, baricadată atîtea decenii în filologism, chiar atunci cînd ni se prezintă sub forma pamfletului, critica nu poate ascunde o deficienţă: abuzul de descriere şi ne-

Scanned with CamScanner

putinţa, uneori, de a discerne exact între judecata de valoare şi gust. Subiectul este însă mult mai important, pentru că fenomenul de „absorbire a criticii literare de către istoria literară" este încă actual.

7. *ÎN CĂUTAREA FORMEI*

Nu e vorba, fără îndoială, de întreaga critică tribunistă, dar pentru cîţiva se poate face trimitere la ceea ce spuseseră cîndva fraţii Goncourt: „Comparaţia nu-i nobilă, dar daţi-mi voie, domnilor, să-l compar pe Taine cu un cîine de vînătoare pe care l-am avut. Căuta, răspundea la aret, făcea de minune tot ce i se cere unui cîine de vînătoare; numai că nu avea miros şi am fost silit să-l vînd". Cine mai citeşte astăzi „criticile" lui Iosif Blaga, Mihail Bruescu, Viorica Drumbă, Constanţa Oprea, Ilie Maniu, sau chiar Horia Petra-Petrescu şi Ion Russu-Şirianu, decît pentru simpla informaţie culturală? Sinceri susţinători ai idealului naţional de unitate culturală şi politică erau, însă hărnicia în literatură nu e întotdeauna şi un semn al vocaţiei. Lipsea, în general, criticilor vremii, obsedaţi de precizie şi exactitate, răbdarea şi voluptatea, înconjurul ideilor, ceea ce E. Faguet găsea caracteristic pentru secolele clasice. Lipsea, cu alte cuvinte, romantismul şi entuziasmul, înţelese ca reacţie spontană, „dorinţă şi ideal al creaţiei", nu numai al faptei. Criticul întemeiază o ordine, el nu citeşte numai de dragul de a citi, nici numai pentru a se delecta. Dar există o ordine a istoriei şi una a ficţiunii, una a faptului obiectiv, impus oarecum de la sine, şi alta a unui spaţiu imaginar, impus realităţii. Or, criticii începutului de secol, în mare parte, n-au cunoscut-o pe aceasta din urmă. Între existenţa socială şi cea individuală a operei (între temă şi structură) distincţia era încă destul de confuză. Ilarie Chendi şi Bogdan-Duică, cei mai importanţi critici ai epocii, au plătit, fiecare în felul său, tri-

Scanned with CamScanner

but acestei stări de lucruri. Primul, printr-o pornire destructivă, adeseori nejustificată, al doilea printr-un efort constructiv lăudabil, dar căzînd prizonierul unor preocupări mai mult de natură culturală, care au pus în umbră activitatea comentatorului literar. Dezinteresarea, în sensul înţelegerii operei nu prin sistemul de condiţionări istorico-sociale, ci prin propriul său sistem argumentativ lipsea deocamdată din programele scriitorilor tribuniști. „Căci publicistul trăieşte cu vremea sa şi în mediul său şi fiecare gînd al lui se absoarbe de acest mediu" — scrie Ilarie Chendi, continuînd o idee din *Russu Şirianu şi D. Marcu:* ziariştii şi, împreună cu ei, criticii sînt „muncitori pentru binele public". Pentru el important era, pe de o parte, să impună o *activitate* critică, intelectuală, în condiţiile în care „la noi nu se respecta puterea inteligenţei şi meşteşugul scrisului" şi, pe de alta, să instituie un „control critic" asupra producţiei recente.

De aici se va naşte articolul informativ, de inventariere, genul memorialistic, cultivat cu precădere în paginile *Tribunei*, menit a impune o tradiţie şi un respect al valorilor autohtone, ca şi foiletonul şi cronica literară necesare dialogului cu aparenţe de „cultură universală". Toate acestea sînt realizări tîrzii, cînd, odată restabilită unitatea limbii, a început acea extraordinară „comunicare de idei", după o expresie a lui Slavici, care a permis Ardealului o atît de rapidă reintegrare în ritmurile culturii moderne. Începuse foiletonul în 1829 în *Curierul românesc* al lui Heliade? Foarte bine! Dar el cuprindea traduceri, notiţe, informaţii culturale, impresii de călătorie, nuvele moralizatoare, producţiuni folclorice şi, pînă tîrziu, Th. Codrescu, Baronzi, Asachi, Negruzzi, D. Gusti, Săulescu, Filimon erau publiciştii care scriau despre toate, cu aceeaşi convingere şi seriozitate. Heliade traduce din Lamartine, din Byron, dar şi *Aritmetica* lui Francoeur. Pînă la *Tribuna* situaţia foiletonului era aceeaşi peste tot; el însemna *subsol*, adică probleme de învăţămînt, cultură generală, literatură populară etc. Cu

Scanned with CamScanner

Ilarie Chendi, şi, în parte, cu Bogdan-Duică, foiletonul devine un tip nou de lectură şi un *control* al traducerilor şi al literaturii originale. Din păcate, istorismul şi critica izvoarelor împiedică încă apariţia în aceeaşi măsură a fenomenului de interpretare. Justificarea nu era de condamnat, dar tradiţia, văzută numai ca o imitare mecanică a trecutului, se transformă inevitabil într-o formulă conservatoare. Tot ce nu era „o continuare a trecutului", pentru Ilarie Chendi era fals. De unde şi condamnarea în bloc a mişcării simboliste şi a activităţii lui Macedonski. „Simboliştii noştri, scrie criticul, nu au de felul lor nici o legătură cu dezvoltarea firească a literaturii noastre" (*Schiţe de critică literară*, 1924). Frumoasele declaraţii: „Actualitatea, da, asta vrem s-o fixăm" sau: „Noi trăim cu vremea şi vremea este în scrisul nostru" nu fuseseră decît în parte onorate.

8. *PROFESIONALIZAREA CRITICII*

Nu se poate vorbi la noi, pînă în prima jumătate a secolului al XX-lea, ca în Franţa de exemplu, de o *critică vorbită*, spontană, „făcută de publicul însuşi", luată chiar numai ca o „existenţă teoretică", nici de o *critică de artist*, făcută adică de scriitori. Se poate susţine însă că, cel puţin pentru a doua parte a secolului al XIX-lea, critica română era ca şi aiurea „o succesiune de profesori de fapt sau de drept" (A. Thibaudet) şi că învăţămîntul, fără să înregistreze cu promptitudinea ziaristicii sau cu aplecarea polemică a presei literare variaţia de valoare a unei literaturi în plin proces de formare, oferă primele elemente ale unei conştiinţe critice, înţelegînd prin aceasta mai ales primele eforturi de apropiere de literatură cu mijloacele literaturii însăşi. Mărturie stau manualele şi tratatele de retorică, de stil şi de teorie literară ale lui I. Piuariu-Molnar, S. Marcovici, D. Gusti, Al. Drăghicescu, Cristu Negoescu, I. Manliu şi alţii, despre care nu

Scanned with CamScanner

se mai ştie astăzi mare lucru. Şi, dacă în Franţa „vreme de o sută de ani meseria de critic a fost oarecum o prelungire a meseriei de profesor. Ca şi a meseriei de ziarist", situaţia la noi n-a fost cu mult diferită, mai ales că în Ardeal „lupta dusă de ziarist era completată în mod stăruitor de aceea a lucrătorului harnic în domeniul literaturii" (D. Popovici). Dar tratatele de literatură ale profesorilor amintiţi înainte inventariau trecutul: genuri literare, valoarea de document a istoriei, raţiunea şi sentimentul etc., în timp ce foiletonul, cronica literară, achiziţii exclusive ale ziaristicii, instituiau o ordine în literatura originală, altfel spus tindeau spre o „discernere a prezentului", operaţie polemică prin definiţie şi mult mai dificilă.

„Epoca poeziei contemporane nu poartă pecetea unor individualităţi distinse", constata Ilarie Chendi în 1903, justificîndu-şi într-un fel acţiunea critică împotriva „falşelor direcţiuni ale poestraşilor multicolori" şi împotriva „scandalului calomniilor", destul de frecvente în această epocă de tranziţie. Chiar dacă se recunoaşte că „paralel cu cercetările istorice merg şi cele literare" şi chiar dacă se lua în considerare „superficialitatea şi lipsa de disciplină a studiilor din trecut", nu se putea impune ideea că singura metodă obiectivă era critica izvoarelor. E adevărat că aceasta era direct legată de cercetările istorice; or pentru tribunişti istoria naţională era „o ramură a literaturii naţionale", aşa cum nici idealul naţional, ştiinţific şi literar nu era înţeles separat. Important este însă altceva. Criticul oficial al *Tribunei*, publică în volumul *Foiletoane* din 1904, articolul *Dreptul criticei*, parafrază după *Kritiker und Kritikaster*. De fapt, formula traducea o convingere mai veche, spusă cu alt prilej: „critica este o datorie". Să ne amintim şi cîteva puncte din programul critic a lui Heliade, din 1847: „La traducţii se fac numai observaţii de limbă. În versuri a se observa limba şi versificaţia. Bazele pe cari se fac observaţiile nu vor fi decît baze generale de logică,

Scanned with CamScanner

de estetică, de retorică, de gramatică generală, de gramatică română, în ceea ce intră în natura limbii . . .". Şi totuşi, în condiţiile puţinei literaturi originale, poetul nu credea în acţiunea critică. După nici o jumătate de secol, definiţia criticii ca o datorie, reclama valoarea însăşi a literaturii originale şi justificarea universului moral al operei. De-ar fi să atribuim deci o intenţie pedagogică criticii tribuniste, am spune că ne-a învăţat nu atît să descoperim valori, cît să le valorificăm şi să le cultivăm pe cele existente. Ceea ce, nefiind totul, e mult chiar şi astăzi.

Scanned with CamScanner

Să amintesc, mai întîi, explicaţia dată de prozator, în *Mărturisirile* din 1941, celor care-l acuzau de eticism şi tendinţe moralizatoare: „Pentru mine, începînd de la vîrsta de 21—22 de ani, cea mai înaltă frumuseţe omenească e frumuseţea spirituală, armonia şi desăvîrşirea vieţii spirituale. Şi lupta cea mai de preţ e lupta pentru această desăvîrşire. După cum am rămas adînc impresionat în faţa frumuseţilor naturii, cu rezonanţe sufleteşti care nu se sting, ci se adaugă mereu; după cum m-am înduioşat şi m-am însufleţit în faţa unui om frumos, a unei clădiri monumentale, sau auzind un cîntec armonios, tot aşa m-am emoţionat în faţa oricărei calităţi frumoase a sufletului omenesc".

De aici se poate trage însă o concluzie: cu rare excepţii, Agârbiceanu îşi transcrie, în primii ani ai activităţii sale literare, aceste emoţii, individualizarea prin trecut luînd forma unui respect cucernic pentru amintire şi relatarea vag-sentimentală. În 1901 scria deja *Din trecut*, într-un dulce stil epistolar („îţi mai aduce aminte de vremile acelea"), iar în 1907 povestea cu nostalgie despre *Bunica Iova*, nu dintr-o incapacitate de invenţie, ci dintr-o deprindere a confesiunii intime şi a efortului de a impune biograficul nu ca anecdotă, ci ca un „fragment" al duratei omeneşti. „Eu mă gîndesc cu plăcere la trecutul meu, scrie în 1916; locuri, fapte şi oameni învie cu strălucire mare în amintirea mea". Schiţele *Hoţul*, *Mistreţul*, *Căprarul*, publicate în *Luceafărul* şi, în

Scanned with CamScanner

general, toate bucăţile volumului *De la ţară* au ca punct de plecare „amintirea şi mai ales emoţia amintirii din întîia copilărie".

Or, în 1906, cînd apărea respectivul volum, scriitorul avea abia douăzeci şi patru de ani, ceea ce pentru cititorul de astăzi poate fi important din două motive: 1. caracterul „memorialistic", în bună parte, al operei scriitorului şi 2. consolidarea unei tradiţii de încorporare a trecutului în opera literară, cu întreaga lui semnificaţie etică şi morală, caracteristică în special prozatorilor ardeleni. Pentru că natura confesivă a prozei ardelenești e vizibilă chiar cînd efortul obiectivării nu poate fi pus la îndoială. Corecţiile aduse prezentului îşi au punctul de plecare, de cele mai multe ori, tocmai în acele „emoţii etice", care stau la temeiul scrisului lui Agârbiceanu şi al altora. Dar în astfel de cazuri observaţia e dictată de *experienţă*, în aceeaşi măsură biografie individuală şi istorie colectivă. Din acest punct de vedere, drumul pe care-l va deschide colaborarea la *Tribuna* de la Arad va fi semnificativ nu numai pentru Agârbiceanu, dar pentru o întreagă moştenire a literaturii ardelene.

Prozatorul era în timpul acestei colaborări preot în Orlat, însă idealul etic pe care şi-l făurise în anii seminarului fusese serios modificat în contact cu noile realităţi şi „mizerii" ale vieţii de la ţară: „Aveam senzaţia că mă întunec, ca la vîrsta dintre 16—22 ani, cînd încă nu aveam o credinţă hotărîtoare. Simţeam necesitatea să schimb mediul". Situaţia era aceeaşi în 1910, ca şi în perioada tristei experienţe de la Bucium-Şasa, la care se refereau *Mărturisirile* din 1941. Ceea ce trebuie reţinut este însă o justificare din această perspectivă a activităţii ziaristice a lui Agârbiceanu şi „risipirea" sa, ani de-a rîndul, într-o îndeletnicire care a impus mai mult decît un nume, un principiu: sinceritatea faţă de sine ca o condiţie a moralităţii literaturii şi actului de creaţie.

Iată, *Fragmentele*, apărute în a doua *Tribună*, începînd cu 1910. Subiecte aparent banale: o femeie dorește

Scanned with CamScanner

să i se citească, alta are vedenii, un țigan își înmormîntează copilul, un țăran sărac din parohie își părăsește calul în plină iarnă, neavînd cu ce-l hrăni, teama de moarte, dragostea de viață etc. Ceea ce le asigură o extraordinară unitate este „un fel de înduioșare în fața subiectului", tristețe și gravitate, „aș putea spune, scrie prozatorul, un aer, o aromă deosebită, ce se ridică din frumos, din tragic, din conflictul între bine și rău, dintre drept și nedrept, moral și imoral". Altfel spus, o însuflețire a scrisului și o duioșie fals ironică uneori. În general, însă, Agârbiceanu respectă un precept mai vechi: cunoașterea de sine este începutul adevăratei culturi și înțelegerea sufletului național înseamnă posibilitatea de a lucra „pentru binele de acum al poporului".

Încet-încet, soluțiilor mai mult sau mai puțin religioase — echilibru sufletesc, certitudinea credinței, morala milei și fricii etc. — li se opune una, definitivă: imperativul acțiunii. Asociată altei convingeri, expusă pe vremuri într-o conferință la radio, intitulată *Laus laboris*, apărută mai tîrziu în revista *Transilvania*, noua orientare a scriitorului includea și noțiunea de libertate, ca formă de responsabilitate colectivă.

Între „mulțămirea de-o clipă" și „liniștea cea adevărată", altfel spus, între „viața internă" și „manifestarea externă", Agârbiceanu o alege, în cele din urmă, pe ultima. Nu însă atît de ușor, precum ne-am putea imagina. Prea fidel istoriei, scriitorul va accepta de fapt riscurile oricărei limitări istorice. Psihologia este o descoperire tîrzie în opera sa, așa încît, în parte, s-ar putea explica și scăderea interesului pentru operă, prin acea „manifestare externă", documentară. Dar ceea ce se consideră adeseori o neșansă, este, în realitate, un program. „Umanitatea de nobilă calitate", despre care vorbea Ion Breazu, este o fericită punte pe care romancierul o întinde între literatură și viața politică. Iluzia și sinceritatea trebuiau să fie, în aceeași măsură, scopul și sursa creației.

*

Scanned with CamScanner

Propunîndu-şi să realizeze, în cunoscuta sa lucrare *Morfologia basmului*, un studiu al formelor, V. I. Propp interpretează naraţiunea ca o succesiune de funcţii („faptă săvîrşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semnificaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii", sau mai scurt: „un cuvînt exprimînd o acţiune"). Conceptul fundamental al analizei structurale este pentru Roland Barthes cel de *nivel de descriere*, orice povestire fiind „o ierarhie de instanţe" (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, în volumul *Poétique du récit*, 1977). A. J. Greimas stabileşte două nivele ale naraţiunii: *aparent* („unde diversele manifestări ale acesteia sînt expresia exigenţelor specifice substanţelor lingvistice prin care se exprimă") şi *imanent* („un fel de trunchi structural comun, unde narativitatea se află situată şi organizată înaintea manifestării ei"). Tot Roland Barthes descoperea în spatele timpului povestirii o *logică intemporală*, analiza actuală tinzînd de fapt să „decronologizeze" conţinutul narativ, să-l refacă după o nouă logică. Prin urmare, asistăm în toate cazurile la o ofensivă generală a structuralului asupra tematicului.

Riscăm tocmai de aceea o ipoteză: fără a crede o clipă că povestirile lui Agârbiceanu sînt basme, există totuşi în „suprasistemul" lor o rigoare a funcţiilor personajului care ne permite să presupunem că cercetările lui V. I. Propp cuprind concluzii valabile nu numai pentru o specie anume, ci pentru o teorie a povestirii în general. Avînd în vedere şi numai faptul că „mărimile constante şi repetabile" se pot, sub o formă sau alta, descoperi în orice text. Şklovski chiar vorbeşte de *basme nuvelistice*, în timp ce Propp îl citează pe A. N. Veselovski: fenomenele de schematism şi repetabilitate domnesc „peste întreaga arie a creaţiei". Ceea ce urmărim noi însă prin enumerarea funcţiilor personajelor nu este perfecta consecuţie, ci perfecta consecvenţă a scriitorului.

Scanned with CamScanner

1. *Eroul pleacă de-acasă* (*absența*).

Vuța, cu trei copii, nu e primită nici de soț, nici de părinți (*În întunerec*); într-o casă rămîn cinci orfani, dintre care trei mor și doi pleacă să muncească (*Lina*); în fiecare duminică, *Badea Niculae* se trage „spre satul din vale"; de două ori pe săptămînă, Badea Costan „fuge" de singurătate (*O floare sălbatecă*); Ilie, împins de nevoi, pleacă în Țară, intră argat și, cînd se întoarce, cade bolnav (*Tuțu Ilie*); *Vîrvoara* umblă prin sate în căutare de lucru; Vasile Lungu călătorește două sute de kilometri să-și vadă băiatul invalid (*Tată*).

2. *Credința și puterea eroului sînt puse la încercare* (*încercare*).

Fefeleaga își îngroapă ultimul copil cu banii primiți din vînzarea lui Bator; sărăcia îl mînă „dincolo" pe *Tuțu Ilie*; o mamă așteaptă zadarnic (*O scrisoare*); întrebat de ce cerșește iarna, un om răspunde: „vezi că trăbă la copii" (*Mizerie*); *Miluc* trăiește și el din cerșit; în lipsa tatălui plecat pe front, un copil trebuie să rămînă stăpînul casei (*Acasă*); Ana speră să i se întoarcă bărbatul bogat din război (*O casă de oameni*); lumea crede că Mîrzuț a fost ucis de *Vîlva Băilor*; *Prăginel* se crede victima vîntului turbat.

3. *Eroul face o călătorie* (*călătorie*).

Vasile Lungu pleacă să-și vadă copilul rănit, dar acesta moare între timp (*Tată*); un demobilizat, invalid, călătorește patru ceasuri în picioare (*În tren*); Vasile Oprean e un *Om rătăcitor*; de două ori pe an moș *Ghiorghiuț* își vizitează prietenul din alt sat; Linuța fuge în noaptea nunții cu Nicodim (*La o nuntă*); Ilie Marin, după cincisprezece ani de închisoare, călătorește patru zile, pe jos, spre casă (*Marin*); Pavel Brad se întoarce *După doi ani* din America și se desparte de nevastă; George Pruncu sosește în capitala de județ pentru a-și începe slujba cea nouă și află că în locul său a fost numit Vasile Popa (*O glumă*); părintele Ilarion o întîlnește în tren pe Leonora, fostă prietenă care nu-l mai recu-

Scanned with CamScanner

noaşte (*O întîlnire*); Vasile Petrişor călătoreşte în Scoţia şi la Marea Caspică (*Dor de ducă*); Ion Marcu părăseşte oraşul în care nu e ales contabil (*Morala publică*).

4. *Eroul simte nevoia să fie liber* (*aspiraţie*).

Dragomir Morar vine acasă de pe frontul din Galiţia, „cercînd să pătrundă viitorul"; Ciobotaru cere o permisie de cîteva zile pentru a-şi petrece sărbătorile împreună cu familia (*În casă de om sărac*); sluga Costea fuge de la Mîrza, stăpînul său (*Omul cu viaţă scurtă*).

5. *Eroul locuieşte la marginea aşezărilor* (*izolare*).

Cula Mereuţ, cu strungarii, stă aproape tot anul la stînă; Costea trăieşte la poalele pădurii (*Costea pădurarul*); *Miluc* aduce ţiganca şi copilul într-un bordei; casa bunicii se află în capul satului (*Bunica*); *Teleguţ* locuieşte tot într-un bordei; casa lui Melentea se află „pe-o coastă pietroasă", la marginea pădurii; a văduvei Precupeasa, „mai la marginea satului" (*Ursitul*); tot departe, la marginea satului, unui cerşetor îi mor deodată trei copii (*Mizerie*); atelierul de croitorie al lui Ilie Banciu e „pe o stradă laterală a oraşului" (*O excursie*); *Tuţu Ilie* primeşte de la comună „un petec de pămînt" şi-şi ridică o colibă în „capătul satului"; *Badea Niculae* sau Costan *coboară* spre „satul din vale".

6. *Eroul este învins de singurătate* (*eroul e singur*).

Bunica iubeşte lucrurile simple ale vieţii şi boceşte la mormintele rubedeniilor; realitatea lui *Cula Mereuţ* este memoria; Doi bătrîni, ca „nălucile uşoare", se ceartă; *Hoţul* urmărit descinde în sat; Baba Mîia se stinge fără să reuşească să-şi aprindă lumînarea (*Luminiţa*); *Prăginel* moare la treizeci de ani, înţepenit într-un sanţ; aflîndu-şi într-o zi cîinele mort *Teleguţ* se sinucide; Miron, invalid de război, iese în întîmpinarea generalului şi se prăbuşeşte în praful drumului (*Aşa de singur*).

7. *Eroul este urmărit* (*urmărire*).

Hoţul soseşte noaptea în sat şi cere adăpost; Gheorghieş e ursitul care dispare cu cei şapte fîrtaţi (*Ursitul*).

Scanned with CamScanner

8. *Eroul trăiește o deziluzie (deziluzie).*

Tuțu Ilie, plecat în Țară să facă avere, se întoarce bolnav; Ion Marcu descoperă imoralitatea instituțiilor publice (*Morala publică*); Bucur pe cea a protecționismului (*Protectorul*); *Moșul* e bătut de femeia luată în casă; întors, după cincisprezece ani de închisoare, Ilie Marin descoperă că Ilenuța nu e fiica lui (*Marin*); un frate își închide sora într-o colibă, *Între miei.*

9. *Eroul reacționează (reacția eroului).*

Badea Dumitru refuză să se „împace" cu Dumnezeu înaintea morții (*Un răzvrătit*); batjocorită, țiganca îl ucide pe *Miluc;* fruntașul, întors de pe front, îl înfruntă pe ministeriabilul din tren (*În tren*); Costea își ucide stăpînul (*Omul cu viață scurtă*); *Costinaș* lovește un judecător, apărîndu-și drepturile în fața comisiei pentru păduri; Ion Buzdug își îneacă stăpînul care-i batjocorise nevasta (*Răzbunarea*).

10. *Eroul trebuie să înfrîngă o nenorocire (înfrîngere).*

Ion e bolnav, „se spărsese la gît, în vreo cinci locuri", *Lina* vorbește rău; *Miluc* are picioarele strîmbe; *Prăginel* abia-și tîrăște trupul pe ulițele satului; lui Ilie i-au rupt în bătaie trei coaste (*Tuțu Ilie*); de patru luni moș Oprean se află între viață și moarte (*Om rătăcitor*); obrazul lui *Teleguț* e opărit cu apă fierbinte, trupul i se mișcă greu, abia respiră; un copil nu poate grăi bine, o fată e „cam dusă de minte" (*Mortul*); o femeie își taie piciorul (*Vaiere*); la vîrsta de trei ani, lui Costea îi mor părinții (*Omul cu viață scurtă*); altul „pășește de parcă s-ar strădui să se desfacă din articulații și nu reușește" (*Mizerie*); nevasta lui *Ghiuțu* a bolit cincisprezece ani încheiați; *Vîrvoara* are „călcătură"; *Copilul Chivei* e mut.

11. *Eroul moare (moartea).*

Teleguț se spînzură; *Prăginel* înțepenește în apa murdară a unui șanț; *Miluc* e ucis de femeia adusă în casă; *Lina* moare în casa părinților de pe deal; Baba Mîia se

Scanned with CamScanner

stinge fără luminare la căpătîi (*Luminița*); în căutare de aur, Mîrzuț cade în prăpastie (*Vîlva-Băilor*); fiul lui Vasile Lungu moare în spital (*Tată*); un copil „ce nu putea grăi bine" se stinge imediat după moartea mamei sale (*Mortul*); ochii *Măriei* pătrund în ultima clipă taina „chipului" prins pe perete; *Vîrvoara* cade lîngă crîșma lui Stan, „cu ochii-nroșiți, umflați ca două răni"; *Nica* se-neacă; feciorul bădicului Pătruț, Niculae, nu se mai întoarce de pe front (*Părinți*); Andrei Munteanu, invalid de război, moare la cîteva săptămîni după ce sosește acasă (*Stana*).

Alte funcții ale personajelor ar putea fi în continuare descoperite, deși a le înmulți artificial e fără sens. Una din concluziile lui Roland Barthes: „a citi (a asculta) o povestire înseamnă nu numai a trece de la un cuvînt la altul, înseamnă de asemenea a trece de la un nivel la altul" mai are nevoie de o singură precizare; decronologizarea este doar un moment al înțelegerii, între ea și discursul refăcut după o nouă logică instituindu-se o relație de competiție (chiar cînd e vorba de o proză violent acuzată de reproducere fotografică).

Concluziile se impun de la sine. Povestirile lui Agârbiceanu nu sînt independente decît în ordinea redactării; o nedefinită energie, o ascunsă forță le unifică dincolo de subiectele fiecăreia în parte. Aceeași funcție (aspirație, deziluzie, înfrîngere, reacție, izolare etc.) este ilustrată prin acțiuni diverse, dovadă că prozatorul n-a fost atît de lipsit de invenție epică pe cît se crede uneori.

O extraordinară lume în mișcare, în căutare (ultima Thule presupune un spațiu al imaginarului), „o dinamică aproape filmică" (Mircea Zaciu), o energie, un dinamism din care derivă și ideea de dramatism; ceea ce s-a reproșat povestirilor lui Agârbiceanu: lipsa „interesului adevărat dramatic", „inexpresivitatea stilistică", „insuficiență verbală" pornea de la o neînțelegere: lumea scriitorului ne vorbește mai puțin nouă și mai mult sieși. De la o pagină la alta experiența e înregistrată cu un sen-

Scanned with CamScanner

timent al tradiției (deziluziei și suferinței), de la un text la altul realitatea devine ea însăși o *dramă* a realității. Prozatorul e interesat mai degrabă de „latura antieroică" a existenței sociale, cum demonstrează Mircea Zaciu, de unde și impresia de exterior, incidental, nesemnificativ și lipsă de nuanțe.

Povestirile reprezintă în totalitatea lor un singur univers, o singură conștiință (personajele nu sînt atît parteneri de dialog, cît parteneri de viață). Prozele scurte ale lui Agârbiceanu, „decupaje" cu un termen consacrat, au această dublă semnificație despre care scrie Sartre: „un Etern care lasă să se înțeleagă că nu este decît un moment al Istoriei, un moment istoric care prin adîncimile pe care le revelează trimite dintr-o dată la omul etern". Impresia de banalitate, „grafismul fără adîncime", „lumea suprafețelor", lipsa de culoare lexicală, oricît ar părea de ciudat, trădează profunzimea, acea „linie dreaptă" numită destin, aglomerarea de fapte, de evenimente se adresează înainte de toate privirii. Autorul arată cititorilor lucruri pe care aceștia nu știu întotdeauna să le vadă.

Viața stă în povestirile lui Agârbiceanu sub semnul accidentului, al imprevizibilului tragic, comedia și drama coexistă, incomunicabilitatea subminează efortul de înțelegere, de apropiere, de recunoaștere; clișeul nu este, în cele din urmă, repetiția și imperativul moral, ci „o subiectivitate care se dezvăluie sub formele obiectivului". Sublimul clișeu pentru proză este efortul prin care e pusă în evidență (în rău și în bine) forța relațiilor umane. Prin urmare, darul „creației sufletești" și „invenția complexă" (Lovinescu) nu țin de întîia impresie de lectură; există în povestiri o reverberație calculată, un ecou care transmite și descompune sunetul inițial; or acest „sunet" este întotdeauna atitudinea morală a autorului. Important este ce reprezintă eroul pentru lume, nu ce reprezintă lumea pentru erou. Șklovski comentează un citat din Tolstoi: „unitatea unei opere de artă nu rezidă în

Scanned with CamScanner

faptul că opera se referă la aceiași eroi, ci în faptul că scriitorul își consideră eroul, fie că ține de o singură serie evenimențială sau de serii evenimențiale diferite — prin prisma concepției sale despre lume, în așa fel încît analiza lui îi sudează într-un tot unic".

Dictează deci „similitudinea destinelor", nu o întîmplătoare calitate psihologică. Ne-am putea întreba, care este rolul peisajului în povestirile lui Agârbiceanu? Este el o structură închisă, un „fundal convențional" sau pur și simplu un element unificator? Verticalitatea („două coaste înalte", „zid puternic înalt") îl apropie sensibil de exercițiul (să-i spunem) moralizator, înțelegînd și noi prin morală un exercițiu al libertății în fața pasiunilor, în fața evenimentelor, a istoriei, a prezentului, și a viitorului. Agârbiceanu e un Bacovia al prozei, poet al intemperiilor, al liniștii presupuse și al împăcării protectoare. În povești plouă, bat vînturi, ninge, culoarea monotonă a universului poate ucide, un cuvînt poate urma unui răsărit de soare, un suflet se poate stinge în decorul apusului, o lume *inundată* la propriu și la figurat, într-un cuvînt, străbătută de *fiorul cosmic*, supusă unui principiu de subiectivitate absolută care corespunde unei obiectivități absolute.

O „liniște de moarte" în *Mătușa Stana;* „Vîjîitul lin ce domnește în văzduh și cadența regulată cu care se izbesc picurii grei în bălți te îndeamnă la somn îndelungat, din care să nu te mai deștepți". *Hoțul* sosește în sat pe un „potop de apă"; „Întîi furtuni și viscole turbate de gemea pădurea ca-n brațele morții. Picuri mari, grei băteau rar, unde și unde". Alteori vîntul scormonește „în streașina de paie a casei și fluieră cu o mulțime de întorsături din hornul înalt" (*Mistrețul*). În *Zi de tîrg*, „vîntul bocește", „răbufnește din depărtări", „zăpada cade mereu și, din vreme în vreme, vin iar învăluiri mari, rotogoale de fluturi". *Popa Vasile* își trăiește drama într-o „noapte adîncă" („vîntul vuiește într-una"); moș Tănase (*Căprarul*) iese în cîmp după „o ploaie bine-

Scanned with CamScanner

făcătoare"; cînd o femeie vorbise întîia oară despre boala băiatului „era tină și de sus urzeala subțire de ploaie nu se mai găta" (*Mortul*); pe gerul de-afară, *Bunica Iova* nu cutează a ieși; altcineva pleacă spre casă „într-o ploaie măruntă, pe care de bună seamă nici n-o vede, nici n-o simțește" (*Între miei*); Costinaș e în crîșmă; afară „ploaie învăluită cu zăpadă măruntă se cerne mereu din văzduhul mohorît, răzimat parcă pe culmile dealurilor"; Sabina, din *Luminița*, deschide ușa să „intre mireasma ploii"; o iarnă care „se puse înainte de postul Crăciunului cu patru săptămîni" provoacă drama Măriucăi (*Iarnă grea*); Ion Bîrluț „coboară adînc în sufletul său" în timp ce „bat vînturi mari de la apus, pline de umezeală, de miros de apă" (*Adieri*); cînd Ilie Marin se întorcea invalid de pe front, „cernea o bură rece, cenușie" (*Marin*); „de două săptămîni vremea ținea umedă și rece" (*De doi ani*); drama *Stanei* e însoțită de aceeași „ploaie deasă și măruntă".

Destine tutelate de o curgere universală, de o instabilitate a formelor, a conturelor, o fluidizare a materiei, o depersonalizare monotonă a vieții, noaptea care uniformizează, zăpada care ascunde, vîntul ca un gînd care se contestă pe sine, o stare continuă de agresivitate a naturalului; dincolo de toate simțim însă freamătul și conștiința omului. Întîlnim la Agârbiceanu cel mai tipic exemplu de „conștientizare a peisajului" (din nou acel vis al identității cu realitatea). Peisajul ca și gesturile măsoară distanța enormă a eroilor față de ei înșiși, dar și apropierea de propria lor *trecere*. O apropiere fizică, așa cum o simt majoritatea personajelor. Tragediile, orgoliile, suferința, gloria de-o clipă a bucuriei și ciudata alcătuire a plînsului vreau să spună că „omul nu-i făcut pentru singurătate". Agârbiceanu, cum ar fi spus Călinescu, ocolind „anosta predică", îi apropie pe oameni de ei înșiși, de un ideal, de o abstracțiune („mai aproape de Dumnezeu"), lăsîndu-i pentru un moment singuri. Povestirile propun în fond o experiență a limitelor: cerșetori,

Scanned with CamScanner

beţivi, bătrîni, bolnavi, văduve, orfani trăind între eşecul aşteptării (acceptată) şi provocarea vieţii (impusă).

Fiecare povestire în parte produce un întreg sistem de informare cu trimitere la toată opera prozatorului. Agârbiceanu cultivă o estetică a secolului al XIX-lea, cei mai mulţi dintre eroi mor, „deznodămîntul fericit şi-a pierdut demult autenticitatea", trezind „autoironia" scriitorilor. Repetiţia subiectelor e evidenţiată, însă nu ea e importantă, ci schimbarea semnificaţiei acţiunii. Temele sînt „migratoare", biografiile se reiau, povestirile se organizează în cele din urmă într-un adevărat *roman* (suită de întîmplări care pasionează, trezesc interesul şi preocupă cititorul). Un text precum *Păscălierul* reface procesul intim al povestirii („Nevasta se mira de ceva: cu cît povestea mai mult, cu atît credea mai mult în lucrurile de care ieri a rîs"), impunînd într-o lume a incomunicabilului epicul ca *act al comunicării* însăşi. Nu poate fi vorba de ironie: Pleşa Constantin propune (şi impune, în cele din urmă) o convenţie, oferind în schimb viaţa sau credinţa în viaţă. O subiectivitate care se dezvăluie şi aici sub formele obiectivului jucat, teatralizat, povestit (a povesti e „un mod de a ne integra cunoaşterii" — Ion Vlad). În cele din urmă, istoria principală nu sînt aventurile „păscălierului", ci dezvoltarea a ceea ce Roland Barthes numeşte „povestire contract".*

Povestea lui Pleşa Constantin se încheagă din spusele bătrînilor, noul preot povesteşte Nastasiei, aceasta femei-

---

* „A l'origine du Récit, le désir. Pour produire du récit le désir doit cependant *varier*, entrer dans un système d'équivalences et de métonymies; ou encore: pour se produire, le récit doit pouvoir *s'échanger*, s'assujettir à une économie... on ne raconte pas pour „distraire", pour „instruire" ou pour satisfaire un certain exercice anthropologique du sens; on raconte pour obtenir en échangeant; et c'est cet échange qui est figuré dans le récit lui-même: le récit est à la fois produit et production, marchandise et commerce, enjeu et porteur de cet enjeu..." (*S/Z. Essais*, Éditions du Seuil, 1970, p. 95—96). Concluzia e reţinută şi de Ion Vlad în *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, 1972, p. 16—17.

Scanned with CamScanner

lor din sat; oamenii povestesc între ei, nevasta ascultă şi transmite „părintelui", părintele, la rîndul său, întreţine acest cult al cuvîntului etc. Care este aici *valoarea* povestirii? Nastasia face avere, Pleşa Constantin cîştigă încredera sătenilor, aceştia se „vindecă". Se schimbă (se cumpără) totul prin povestire: entuziasmul şi emoţia începutului, plăcerea visului şi rezistenţa în faţa necunoscutului. Nu se află oare aici întreaga justificare a credinţei în „puterea cărţii" şi ambiguitatea însăşi a actului creator? Sub cel puţin trei aspecte este apropiat Agârbiceanu de conştiinţa literară a epocii noastre: antieroismul personajelor, cu efectele sale de neîncredere, spaimă şi revoltă, conştientizarea peisajului (o opacitate a materiei care traduce un sentiment al înstrăinării) şi „povestirea în povestire" (meditaţia asupra literaturii înseşi).

Reproducerea aparent mecanică a situaţiilor, un didacticism ocolit cu teamă, o fabulaţie temperată cu artă, introducerea elementului explicativ dau impresia de naivitate calculată, erudită, un fel de revelaţie a conştiinţei, precum în opera impresioniştilor revelaţia timpului. Eroii sînt în general handicapaţi fizic şi moral, o lume umilă, lipsită de apărare, un univers rănit, măreţ prin suferinţă. Fără conştiinţa de sine a celor moderni, dar capabili de a visa o *calitate* a existenţei, ei sînt victime (ale sărăciei, ale neştiinţei, ale inegalităţii, ale infidelităţii), care caută şi se apără (tatăl caută fiul, sora îşi apără fratele, soţia cultivă memoria soţului, cerşetorul oferă ospitalitate semenului). Între situaţia iniţială şi aceste funcţii finale, există întotdeauna o mişcare esenţială: călătoria (mobilitatea) ca formă a cunoaşterii şi suferinţa (dezilu-zia) ca agent al revoltei.

Scanned with CamScanner

OPȚIUNILE ISTORICULUI LITERAR

Obligat de împrejurări, Sextil Pușcariu ține un curs — el spune conferințe — de *Istoria literaturii române* (epoca veche) la Universitatea din Cernăuți. Folosită de marele public și de elevii de liceu, întîia ediție tipărită în 1921 se epuizează foarte repede; altă ediție este scoasă în 1930. Dar înainte de primul război mondial, cînd erau rostite lecțiile, marele lingvist de mai tîrziu era la o vîrstă la care cu greu ni-l putem imagina entuziasmîndu-se, să zicem, de stihurile Pitarului Hristache (cu toată risipa de bunăvoință) sau de compilațiile lui Macarie pentru care anul 7058 (1550) e nici mai mult nici mai puțin decît „anul ce se capătă, dacă numeri de șepte ori cîte o mie și de cinci ori cîte cinci și cîte 5 de 5 ori și a opta rotație". Firește că autenticitatea informației ieșea din discuție din pricina acestui delir verbal și prin urmare nu aceasta putea interesa deocamdată.

Despre preocupările de istoric literar ale lui Pușcariu s-a scris mult (inclusiv o monografie a lui Mircea Vaida) și nu vom mai repeta, prin urmare, lucruri spuse cu alte prilejuri, mai autoritar și poate mai exact (ceea ce nu înseamnă neaparat și mai bine). Ceva surprinde totuși astăzi la o lectură eliberată de complexul documentului: autorul acestei *Istorii a literaturii române* își domină imensul material nu atît printr-o informație exhaustivă, cît printr-o înțelegere intuitivă a lui. În cele mai evidente cazuri de compilație controlul lipsește în general, detectivismul falsului erudit ia adeseori forma unei superioare

Scanned with CamScanner

acceptări şi ceea ce ar putea deveni interminabilă dispută trece în pagină ca o simplă consemnare a faptului datat.

Cunoaşterea desăvîrşită a obiectului duce mai degrabă la cîteva remarcabile, să le spunem în lipsa altui termen, eseuri despre limitele influenţelor şi puterea de asimilare, despre decorativ şi virtuozitate arhitecturală. În încercări neizbutite se caută mereu inovaţia individuală şi în exagerări, primele impulsuri către originalitate. Numai datorită acestei foarte largi şi precise îndrumări a istoriei literare s-a bucurat cartea tipărită de interesul contemporanilor şi a putut veni în întîmpinarea mentalităţii noi a scriitorului care „dispreţuieşte cătuşele formei exterioare", în consens cu „setea de sensaţional a generaţiilor moderne". Înţelegînd prin „sensaţional" descoperirea interiorităţii şi atitudinea înţelegătoare în faţa noului. Din acest punct de vedere, cu toată îndepărtarea în timp şi cu toate rezultatele diferite, generozitatea şi risipa de optimism a diaconului Coresi stă alături de munca uriaşă a lui Heliade, aşa cum migala mitropolitului Dosoftei poate fi descoperită în cutare pagină eminesciană. Pentru că „strămoşii noştri luau pana în mînă ascultînd de aceleaşi şoapte lăuntrice ca şi noi". Activitatea literară, aşa cum o înţelege Sextil Puşcariu, e seria unor momente ale victoriei: Coresi — o victorie a cărţii; cutare cronică din secolul al XVIII-lea — o victorie a literaturii originale ş.a.m.d. „Influenţele externe vor explica de multe ori pentru ce literatura noastră a luat anumite direcţii, dar dezvoltarea ei iese *din sine:* rîul creşte din apele ce se revarsă în el; creşterea unei literaturi o fac scriitorii ei însemnaţi, bărbaţii ei mari". Nimic nu e mai frumos, zicea Valéry, decît ceea ce există.

Fără să compătimească, istoricul literar acceptă naivităţi de gîndire şi stîngăcii de formă, căutînd în spatele lor idealul şi însufleţirea; urmaşii vor perfecţiona mijloacele de expresie, cei de dinaintea noastră ne-au învăţat căldura convingerii şi fiorul datoriei. Pentru că, în

Scanned with CamScanner

ultimă instanță, textele vechi au fost „rostite" nu atît pentru a fi scrise, cît au fost scrise pentru a fi mereu rostite. Oralitatea e o problemă de comunicare în primul rînd și numai după aceea și una de stil. Literatura este *semn* al umanismului și important este pentru Pușcariu să se descopere formele permanente ale acestei comunicări, înainte de a dispreţui realitatea convenţională a unui conţinut.

Evident, ca orice critic și istoric literar, Sextil Pușcariu nu-și ascunde simpatiile și mai ales nu se ferește să-și exprime îndoielile. Dar și aici, ca și în domeniul lingvistic, el pleacă de la convingerea că ochiul care n-a descoperit mai întîi lumina nu e vrednic să înregistreze mărimea umbrei. Opera de istorie literară e un întins document de simpatie (atitudinea sau mai bine zis predispoziţiile lirice și atașamentul sentimental față de obiect nu fac însă loc erorii), modul istoric nu e atît al materialului, cît al comprehensiunii și evoluţia e reflectată nu atît prin argumente ale valorii, cît ale echilibrului judecăţii asupra acestei valori cu toate variaţiunile sale. Artisticul cîștigă în extensiune, faptele extraliterare primesc interpretări noi pe acest teren al inovaţiilor; deși sugestiile vin mai degrabă din științele filologice: „Datoria istoricului literar este de a se transpune în vremile cu care se ocupă; adesea, măsura cu care va judeca opera unui scriitor vechi îi va fi dată de însufleţirea cu care o primeau contemporanii lui". Însă oricine își poate da seama că realizarea în practică a acestui deziderat este cît se poate de dificilă, dacă nu imposibilă. Timpul, cultura, gustul și inteligența comentatorului vor „vicia" întotdeauna rezultatele acestei așa-zise transpuneri.

Numai că Sextil Pușcariu lucra pe un teren prea familiar pentru a nu avea în vedere toate dificultăţile. El nu urmărește nici întreaga bibliografie (cei interesaţi o pot afla la sfîrșitul cărţii), nu oferă nici amănunte biografice, nu parcurge nici întreaga filieră a influenţelor și nu dezleagă probleme neelucidate. Prezintă doar ima-

Scanned with CamScanner

gini sintetice și incită spiritul; fiindcă preocuparea lui e să descopere „condiția primordială pentru dezvoltarea unei literaturi românești", să însoțească, prin urmare, limba ca fapt de cultură în aventura intelectuală a primelor secole. Mai pe scurt, el ar dori să înregistreze „cum se nasc distincțiuni sau forme nouă din materialul de limbă vechi".

Tablourile (retușate) de istorie literară nu sînt decît formele sublimate ale multelor documente de limbă prelucrate în alte studii speciale. Ca și în alte literaturi, problemele literaturii noastre, mai ales în epoca veche, sînt probleme de limbă și ca atare istoria literară ca temă de cercetare, în prima fază de activitate a criticului, și filologia ca refugiu, tot atunci, — mai tîrziu lucrurile se vor inversa, — sînt două continente care comunică. Tiparnița, cuvîntul, izvoadele, tradiționalismul unora și latinismul altora merg în continuarea unui capitol intitulat *Limba română* (în *Istoria literaturii române*), așa cum *Economia limbajului* poate forma subiect de interesante speculații filosofice. Dar cine vrea să se dumirească în legătură cu ideile critice și de istoric literar ale lui Sextil Pușcariu trebuie neaparat să aibă în vedere articolul din 1911, *Iorga ca istoric literar*. Nu pentru că maestrul de-o viață l-a atras în cercul *Sămănătorului*, nici pentru că tratatele acestuia i-au servit de model, ci pentru faptul mult mai important că aici a învățat lecția exemplară a unui suflet „accesibil pentru frumos", o lecție a superiorității și a riscului, a erorilor fecunde. Folositoarea documentație n-a fost un idol pentru Sextil Pușcariu; anticipa cu mai multă plăcere „știrile necesare" din activitatea de viitor a scriitorului și amintea mai rar datele neesențiale din biografia sa. „Aceste lucruri, scrie în 1911, le pot face sutele de muncitori harnici, corecți și pedanți, dar incapabili de a produce din sine, zeci de profesori — chiar universitari — geloși de bunul lor renume care în viața lor n-au pus o temelie, n-au spart o stîncă și nu s-au luat la trîntă pentru știință,

Scanned with CamScanner

ci au lărgit numai căile, cei care vorbesc întotdeauna limba cea mai frumoasă, așa cum au învățat-o cu multă abnegație, fără s-o strice și fără s-o îmbogățească" (e citat Rudolf Hans Bartsch, *Zwölf aus der Steiermark*). Iar în aceste fraze despre Iorga se ascunde de fapt un autoportret: „Cunoștințe temeinice, putere de muncă, pricepere profundă, istorică, însemnată cu un gust fin artistic, cultură universală, iubire pentru subiect și talent deosebit în a caracteriza epoci și personalități, în a reconstitui imagini din trecut și a le evoca într-o formă caldă și poetică".

Cu această căldură se apropie de contemporani, făcînd critică mai degrabă dintr-un impuls memorialistic decît din nevoi exegetice. Cu liceanul Ștefan Octavian Iosif a visat împreună prin turnurile Brașovului, apoi au împărțit o cafea în mansarda „rue Léopold Robert" din Paris; împreună au citit *Patriarhalele* și și-au amintit tîrziu de planurile nerealizate. Cioflec și Anghel sînt și ei vechi prieteni de la Paris, frecventatori ai braseriei Zimmer de sub Châtelet; în 1918 Blaga îi trimisese și el manuscrisul întîiului volum de versuri (*Poemele luminii*), pe care Pușcariu le va publica în *Glasul Bucovinei;* aceleași relații amicale cu Agârbiceanu, Zaharia Bârsan și ceilalți despre care scrie.

De aici o primă concluzie; criticul *învie* obișnuit autori și mai puțin cărți. Opera e folosită nici vorbă, dar numai pentru provocarea unor identități sufletești. După atîtea izvoade și cronici anonime (sau autori ipotetici) Pușcariu trăiește bucuria de a vorbi despre purtătorii de nume. El conferențiază în cele mai multe cazuri și, prin urmare, procedeul e justificabil; face „excursii" și are nevoie de personaje reale; e secretar al publicului, cum ar fi spus Sainte-Beuve, „dar un secretar care nu așteaptă să i se dicteze, ci ghicește, deslușește și redactează în fiecare dimineață gîndirea tuturor". El nu e totuși un popularizator, pentru că rolul de subaltern este aparent, nu exprimă sentimentele altora, ci le

Scanned with CamScanner

încearcă sub această formă spontană și imediată, ca pe un acord cu ale interlocutorilor, pe ale sale. Diferența este dealtfel cu totul exterioară între cîteva sute de ascultători și tot atîtea sute de cumpărători ai ultimei cronici.

Critica lui Sextil Pușcariu e o critică a calităților, o critică feminină, am spune, prin delicatețea și ocolirea dificultăților. Pușcariu trăia într-o epocă a pluralismului (să folosim o expresie a lui Thibaudet), simbolismul nu învinsese definitiv în primele decenii ale secolului, epigonii compromiteau eminescianismul, poporanismul și sămănătorismul, ca două sisteme complementare, erau destul de puternice încă. Dezorientarea e resimțită în epocă, mobilității exagerate i se opune factologia și simpla inventariere față de care Sextil Pușcariu ia atitudine publică (sînt cunoscute ironiile la adresa lui Bogdan-Duică). Încercînd să introducă „«logică» și discurs în hazardul literar", criticul caută totuși o soluție de continuitate chiar dacă rezultatele la care ajunge nu sînt întotdeauna cele avute în vedere și exemplele nu întotdeauna bine alese (cîțiva dintre autorii discutați sînt astăzi în afara oricărui interes estetic). Oricum, propunerea se poate reține pentru că e vorba de o imagine cu totul feerică (viziune optimistă) a literaturii ca sumă de *depășiri*, după o perioadă de criză la sfîrșitul secolului trecut și de palide imitațiuni după *Poeziile* lui Eminescu și *Baladele și idilele* lui Coșbuc. Așadar, Șt. O. Iosif e mare pentru că luptă împotriva „minciunii și a fățărniciei", deci „duce mai departe o notă preponderentă a poeziei lui Eminescu și Coșbuc" (sămănătorismul e amintit numai în acest context); Coșbuc creează un gen și tot el îl duce la desăvîrșire. Se naște, altfel spus, clasic. „Ar trebui să aduci o notă nouă, care lipsește poeziilor sale pentru ca să te poți susține alături de el". Nota respectivă s-ar afla la Maria Cunțan! Zaharia Bârsan „promite a deveni mare" etc.

Scanned with CamScanner

Exagerări, firește, dar judecățile de valoare sînt mai puțin importante în cazurile acestea. Coerența gîndirii lui Sextil Pușcariu stă mai mult în însuflețirea viitorului și mai puțin în radiografia exactă a prezentului. E și acesta un prag peste care în mod deliberat criticul n-a mai trecut. Explozia firească de entuziasm, la apariția lui Blaga, ia repede forma unui memorial deghizat; între două articole despre poet se scurg mai mult de cincisprezece ani. Prieten al celor despre care scrie, pentru Pușcariu *critica* a rămas, pînă la sfîrșitul vieții, ziua a șaptea a Creației: mulțumit, el contemplă în continuare lucrul încheiat, temeinic și armonios. Avea „capacitatea de a se mira" și poate, ca și pe Blaga, aceasta l-a împiedecat să-și exteriorizeze sentimentele. A realizat de aceea mai puțin decît o operă critică unitară, dar mai mult decît o critică de susținere a generației sale, în limitele unei cordialități protocolare.

Scanned with CamScanner

PRELIMINARII LA O HERMENEUTICĂ ROMÂNEASCĂ

1. După structuralism, noua critică (franceză), neoretorică şi puzderia de teorii semantice, noul cuvînt la modă se pare că este hermeneutica. Studiul cutărui comentator străin se vrea o hermeneutică a textului şi nu repetă, în realitate, decît obişnuitele afirmaţii despre memoria involuntară la Proust şi despre revelarea obiectelor prin re-imaginare. Se citează E. D. Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Wilhelm Raimund Beyer şi Hans Georg Gadamer, se dau în vileag părţile vulnerabile ale disciplinei, se scriu primele „schiţe" de istorie şi nu ne-am explicat încă în ce ar consta caracterul totalizant al noţiunii. Aplicat exclusiv ideilor literare, capitolul despre hermeneutică din volumul lui Adrian Marino, *Critica ideilor literare* (1974), este o fericită excepţie. Încolo ceea ce nemulţumeşte (nu numai în studiile româneşti) este o superbie rău înţeleasă, informaţie de o calitate îndoielnică şi graba de a fi prezenţi acolo unde chiar şi onesta documentaţie este uneori insuficientă (remarcabilă totuşi cercetarea lui Lucian Stanciu, *Hermeneutica în spiritualitatea greacă*, în *Studii de istorie a filosofiei universale*, IV (1974), V (1977), VI (1979).

Cîţiva francezi (de diferite meserii), dar oameni de bun gust altfel, scriu o *Retorică generală* şi propun o definiţie a metaforei (depărtare-deviaţie de la un sens de bază), întîlnită în toate tratatele secolelor XVIII şi XIX; însă majoritatea „specialiştilor" o consideră mare

Scanned with CamScanner

descoperire de ultimă oră. Paul Ricoeur, vorbind de *Structură şi hermeneutică* („Esprit", 1963), introduce o falsă relaţie, sincronie-istoricitate, şi repetăm după el că, întrucît hermeneutica este o disciplină a obiectivităţii, direcţiile sale „idealiste" trebuie imediat condamnate. Nu s-au făcut suficiente eforturi în sensul acesta. Se compun unele docte tomuri (unde şi cine poate consulta respectiva bibliografie?) despre noile direcţii din critica europeană în situaţia în care nu avem, nu zic o istorie a criticii româneşti, dar măcar lămurite începuturile sale, nu cît se poate deduce din predoslovii şi întîmplătoare prefeţe de gramatică. O antologie a textelor reprezentative, alcătuită de G. Ivaşcu, se opreşte la mijlocul secolului al XIX-lea. Perioada 1812 (*Prologul Ţiganiadei*) — 1866 (articolul lui B. P. Hasdeu, *Ziarele din România*), este una dintre cele mai interesante, dar înainte de 1812 şi după 1866 nu s-a întîmplat nimic?

Ar trebui văzut deci dacă nu cumva tocmai prin hermeneutică este depăşită „faza optimistă" a criticii literare (clasare şi ierarhizare) şi dacă nu cumva îndrumarea ei spre acel *verdict subiectiv* s-a produs mai devreme decît în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

2. Iorga făcuse o afirmaţie care, sub o formă sau alta, a fost şi mai este încă reluată. „Se poate spune că în *Convorbirile literare* începe întîi critica românească. Creatorul ei a fost d. T. Maiorescu. Ea a fost pătrunzătoare, senină, însufleţită de iubirea frumosului, luminată de principii filosofice generale". Nu ne interesează acum ce urmărea marele istoric (justificarea acţiunii *Sămănătorului*), ci faptul mult mai important că este intuită o realitate ce ţine de natura însăşi a criticii literare din preajma anului 1870: „Şi cunoştinţele istorice şi spiritul istoric şi pietatea lipseau în cercul literar cel nou (cel al lui Maiorescu — n.n.) care era duşmanul sentimentului ca mobil în aprecierea activităţii unor epoce şi care nu strămuta pe fiecare scriitor în mijlocul vremii sale îna-

Scanned with CamScanner

intate, de a se hotărî asupra lui, ci-l punea pe dînsul biet începător în vremuri nelămurite, înaintea nemiloaselor principii de filosofie estetică sau de filosofie generală. Adevărul, Frumosul stăteau în scaun de piatră ca zeii aprigi, pe lîngă cari nu se puteau furişa, şoptind cuvinte de înduioşare, un înger de pe pămînt, cunoscător al neajunsurilor şi slăbiciunilor, al multelor ispite de rătăcire ce se întîmplă aice pe lume".

Există în acest citat un reproş? Nu cred! Mai degrabă o recunoaştere. Altfel spus, pentru secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea conţinutul criticii era altul decît cel al primei jumătăţi a secolului nostru: nu interesa atît creaţia, cît vehicularea ideilor. Opera nu era o posibilitate de interpretare, ci una de verificare a principiilor, pe care Iorga le numea „eterne, universale şi neschimbate". Poate părea exagerat, dar Maiorescu nu se îndepărtează prea mult de principiile lui Heliade enunţate în *Gramatica* din 1827. În fond, demersul este acelaşi, de la *cît* şi *ce* spre *de ce*. „Tot m-am ferit de critică, cît am putut, zice Heliade; şi oricînd am intrat într-însa foarte puţin sau din dorinţa mai binelui sau că cuţitul ne-a ajuns de multe ori pînă la os, totdeauna ne-a părut rău; am zis că încă nu e timpul, n-a venit încă epoca cînd să înceapă fiecare a dori să ştie ce îi lipseşte şi cînd văzînd că se ocupă lumea de noi să vedem că am ieşit din obscuritatea în care ne-am fost aflat; n-a venit încă timpul cînd din observaţiuni sau critice judicioase să-şi facă românul cunoştinţe, voitori de bine, amici". Prin urmare textul operei era mai departe ocolit. *Lecţiile* din 1834, o completare a *Gramaticii*, tratau „despre elocvenţă şi felurile ei, despre stil şi felurile lui, despre înalt, simplu sau jos, despre frumos, despre gust, despre proză şi poezie, despre felurile poeziei (şi) o pe scurtă istorie a literaturii naţiilor celor mai însemnate". Scopul era, cu alte cuvinte, „a încerca mai mult fapta, decît a o analiza", ceea ce însemna că şi Heliade, împotriva aparenţelor, rămînea în continuare „duşmanul sentimen-

Scanned with CamScanner

tului ca mobil în aprecierea activităţii unor epoce". Ca şi pentru Maiorescu, principiile criticii sale şi ale întregului secol al XIX-lea erau principiile generale de logică, de estetică, de retorică, de filosofie şi de gramatică română.

3. Cîteva din „criticele" lui Maiorescu dovedesc aşadar că pînă către sfîrşitul veacului trecut critica şi literatura în general nu se eliberează total de o problematică a limbajului (în alte perioade şi în alte literaturi s-a întîmplat la fel), ceea ce explică la noi, în bună parte, şi apariţia şi înmulţirea cursurilor şi manualelor de hermeneutică. Nu este totuşi numai atît, chiar dacă direcţia filologică şi stilistică a criticii se poate descoperi în aceste preocupări. Noţiunile de limbă şi de limbaj aveau de obicei un sens foarte larg, „se aplicau culturilor", continuîndu-se evident o tradiţie a Evului Mediu. Jean Lemaire de Belge publică în 1551 *Traité de la Concorde*, cercetare comparată a limbilor franceză şi italiană, în realitate comparîndu-se două culturi. Nu mai departe decît Manifestul Pleiadei se intitulează *Deffence et illustration de la langue française* (1549) şi este redactat de Joachim du Bellay doar cu trei decenii înaintea altei lucrări asemănătoare a lui Henri Estienne, *De la précellence du langage français* (1579). Nu este surprinzător că se scriau astfel de texte, din moment ce foarte multă vreme conceptul de literatură era sinonim cu cel de cultură. Numai că hermeneutica fiind interpretare, şi propunîndu-şi „descifrarea unui conţinut interior de gîndire" va introduce un element nou în această relaţie, transformînd pe neobservate literatura în termen de referinţă. Era, în realitate, primul semn al unei concepţii substitutive, în cadrul unei sinteze hermeneutico-retorice, la care participau obligatoriu pe lîngă *lectio* (lectură), *enaratio* sau *explanatio* (explicare literală) şi *emandatio* (stabilirea textului), interpretarea alegorică,

Scanned with CamScanner

precizarea sensurilor, semnificaţiile imaginii şi polivalenţa limbajului.

În manualul de retorică al lui Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* (1726—1728), ce altceva decît operaţii hermeneutice sugerează titluri ca: *De la lecture et de l'explication des auteurs*, *De la lecture des livres français*, *Essai de la matière dont peut expliquer les auteurs français*, *De la lecture des Poètes* etc. În fond, analizele de text (atît de multe în retoricele româneşti şi conţinut obişnuit al hermeneuticii) nu făceau abstracţie nici de personalitatea creatoare, nici de „unitatea stilului", de „individualitatea limbii" sau de „personalitatea compoziţiei", formule prin care Schleiermacher fixează obiectivele esenţiale ale hermeneuticii. Cu aceasta am trecut însă din domeniul principiilor generale în acela al artei criticii.

4. Nu este, pe de altă parte, suficient a spune că hermeneutica este de origine sacră. Trebuie avut în vedere că vechii greci cunoşteau interpretarea după aluzie, căreia i se adaugă interpretarea alegorică (sensurile suprapuse) şi mai tîrziu cea pe care Platon o numeşte interpretare după înţeles. Aşa încît ceea ce G. Lanson va numi în *Istoria literaturii franceze* (1895) „interpretări morale ale scripturii" nu sînt decît procedeele vechi de interpretare reluate în alte condiţii. Se explicau sensurile contradictorii, ambiguităţile de construcţie, cuvintele sau expresiile necunoscute, dificile sau rău traduse. Or, toate acestea se bazau, în primul rînd, pe examenul contextului şi numai în al doilea rînd pe analiza stilului şi cercetarea semantică. Nu este vorba aşadar, discutînd despre istoria disciplinei, să căutăm cu orice preţ teorii lămuritoare (necesitatea înţelegerii textelor şi altele), pentru că altfel ar trebui să mergem direct la proverbiala frază a cronicarului: „a ceti şi a nu înţelege este a vîntura vîntul şi a fierbe apa". Ar fi exagerat bineînţeles, deoarece atît exegeza biblică, hermeneutica obişnuit întîlnită în

Scanned with CamScanner

colegiile și gimnaziile românești ale secolului trecut, cît și cercetarea stilistică și gramaticală erau adaptări, uneori nici atît, ale procedeelor tradiționale din școlile antice (lectio, emendatio și enaratio). Titlurile nu trebuie deci să ne înșele: *Ermeneutica și exegeza* (sec. XIX), *Manual de ermeneutică biblică* (1922), *Prescurtare de ermeneutică sacră* (1851) etc. Alte manuale se vor intitula pur și simplu *Hermeneutica* sau *Ermeneutica*, principiile fiind aceleași pentru toate.

Interesant de subliniat este faptul că chiar atunci cînd nu este vorba de cultura profană, astfel de preocupări hermeneutice devin uneori un simplu pretext, joc și gratuitate, care justifică într-un fel și gustul (moștenit din Evul Mediu) pentru „speculația pură, pentru problemele subtile, bizare, pentru cazurile complicate și excepționale" (H. I. Marrou). Interpretarea alegorică și gestul critic, la care se referea Paul Hazard, vor duce în cele din urmă la descoperirea valorii literare a textelor sacre, la descoperirea exotismului și a culorii locale, orientări pe care le vor specula din plin preromanticii și romanticii. Dar vor duce și la reconsiderarea erudiției și a valorii literare. Rezultatul? Apelul la analiză, obsesia autenticității și eforturi comune pentru aflarea adevărului, dezvoltarea spiritului de observație, credința că structura literară nu este numai o relație abstractă și cuvîntul numai un semn „pur spațial", schițarea unei strategii a lecturii și nu în ultimul rînd convingerea că orice interpretare trebuie să aibă în vedere realitatea totală a textului. Și o altă problemă. De cînd se poate vorbi de o hermeneutică românească și mai ales trebuie neapărat să descoperim într-un text sau altul atestarea termenului? Cineva l-ar putea cita pe Samuil Micu (*Logica*, 1799) cu cele opt puncte ale tîlcuirii. Autorul vorbește într-adevăr despre specia *ermeneuticească* sau *tîlcuitoare* dar am putea aminti atunci că în 1797, deci cu doi ani mai devreme, I. Piuariu-Molnar introduce în *Retorică* un capitol intitulat chiar *Pentru tîlcuire, care să zice*

Scanned with CamScanner

erminie (de fapt capitolul despre tropi din vechile retorici). Şi cu ce se deosebeşte acest capitol, să zicem, de altul, scris cu zece ani înainte, în 1787, intitulat: *Pentru construcţiune figurată* (definiţiile figurilor retorice) din *Observaţii sau băgări de seamă* ale lui Ienăchiţă Văcărescu? Sau, să mergem mai departe? *Înţelesul stihurilor: cum trebuie să se citească* de Miron Costin este numai un „tratat" de versificaţie sau cuprinde ceva şi din orientarea către expresie, înţelegînd prin aceasta atît caracterul istoric şi normativ al conceptelor discutate, cît şi funcţia lor generală şi artistică, aşa cum a fost întreaga poetică a secolelor XVIII şi XIX? Nu ne-am propus însă să facem aici un istoric al hermeneuticii româneşti. Am dorit numai să atragem atenţia asupra disciplinei ca fenomen de cultură şi, subliniind importanţa subiectului, să ne mărturisim îndoiala faţă de soluţiile întîmplătoare. Ne place foarte mult o definiţie dată hermeneuticii de Adrian Marino: „neîntreruptă căutare de semnificaţii posibile". Vom încerca cu alt prilej, pe baza textelor de hermeneutică românească, să descoperim tehnica prin care acest tip de lectură se deosebeşte de altele, ştiind că orice text este multiplu şi orice lectură privilegiază.

Scanned with CamScanner

II. *REVERIA CĂRȚII*

Scanned with CamScanner

- *Modul optativ al istoriei*
- *Cantemir gîndind misterul*
- *Însemnări de taină*

Scanned with CamScanner

MODUL OPTATIV AL ISTORIEI

1. *UN UMANIST POLONEZ DIN SECOLUL AL XV-lea*

Despre figura misterioasă a lui Filip Buonacorsi, zis Kallimach, la noi nu se ştie aproape nimic. Cu excepţia a două studii, unul al lui I. C. Chiţimia, celălalt al lui Şerban Papacostea, nimeni nu s-a ocupat de personalitatea acestui umanist, în jurul căruia mai circulă, e adevărat, legende, dar care, dincolo de ciudăţeniile lui, era un mare istoric, literat şi om politic, filosof, poet şi unul din personajele importante ale vieţii europene din secolul al XV-lea. În Polonia şi Italia numele lui circulă printre puţinii mari „cetăţeni ai lumii", iar studii de specialitate şi docte monografii îi cercetează opera literară, juridică, pedagogică etc.

Biografia sa nu este foarte limpede, unii cred că era originar din Lucca, alţii din Firenze, Pogibbonsi sau Genova şi mulţi îşi dispută privilegiul de a-l şti al cetăţii sau oraşului lor, reeditîndu-se o istorie homerică la fel de inutilă şi pasionantă. Principal este însă, nu numai pentru problemele care ne interesează aici, că existenţa umanistului acoperă aproape tot veacul XV (1437—1496), ceea ce face din opera lui o mărturie esenţială despre relaţiile internaţionale ale Europei centrale şi orientale ale vremii. Mediul în care se formează era destul de cosmopolit ca idei şi preocupări, pentru că „din compania de comerţ a Buonacorsilor, în prima jumătate a secolului al XIV-lea făceau parte oameni aparţinînd eli-

Scanned with CamScanner

tei intelectuale a Florenţei, între alţii doi istorici cronicari foarte cunoscuţi, fraţii Giovanni şi Mateo Villani" (J. Zathey, *Quelques recherches sur l'humaniste Kallimach-Filippo Buonacorsi*, v. Convegno internazionale di studi umanistici, Oberhofen-Settembre, 1960). Dar un unchi al lui Buonacorsi era postăvar, şeful corporaţiei postăvarilor din Gimignano, după cei mai mulţi oraşul de naştere al lui Kallimach. Un bunic era mare proprietar de vii în afara localităţii, avînd mai multe clădiri şi un castel la Paterno. Aşa că printre primele producţii literare, alături de epigramele inspirate de modele antice: Catul şi Marţial sau de umaniştii Antonio Baccadeli Panormitano, Giovani Campanno şi Cristoforo Landino, abundă evocările în poezii latine care cîntă vinul şi casa natală, spiritul de libertate şi stările de extaz ale nopţilor bahice.

Pentru viitorul diplomat şi marele iubitor de călătorii, important de consemnat este faptul că familia Buonacorsi servea ca intermediar în relaţiile comerciale ale Orientului cu Occidentul. Spiritul de aventură şi nostalgia evenimentului le va fi cunoscut, prin urmare, tînărul încă din copilărie. Bunicul lui Kallimach, Angelo şi fraţii săi posedau prin 1427 o locuinţă la Bruges şi trei la Veneţia, iar tatăl său, la vîrsta de 22 de ani, este ales *prior populi*. Cît va fi studiat şi unde, este mai greu de ştiut. Un bun cunoscător al vieţii sale, Jerzy Zathey dă cîteva informaţii, unele îndoielnice, dar cel puţin în sensul biografiei intelectuale a unei opere care va mai oferi surprize şi de aici înainte. O perioadă a formaţiei sale ar putea fi fixată între 1444—1449, fiindcă din 1450 pînă în 1453 învaţă cu Mateo Lupi, apoi cu Luca D'Antonio, profesor de gramatică la Florenţa. Cine i-au fost prietenii, pe unde a călătorit nu se cunoaşte. Dar în 1450 îl însoţeşte pe tatăl său la Roma şi în 1468 era deja în fruntea unui complot împotriva Papei Paul al II-lea. Împrejurările în care ajunge în Polonia sînt neclare. S-ar putea să se afle la mijloc atît legăturile co-

Scanned with CamScanner

merciale ale Veneţiei, cît şi preocupările divinatorii, de „magie albă", mitologice şi de istoria cultului şi a credinţei religioase la diferite popoare: Lituania, Polonia, Scitia etc. Or, divinaţia şi vrăjitoria nu dispăruseră încă la curtea regelui Poloniei. Buonacorsi, această fire neliniştită, extraordinar de receptivă şi abilă visa condiţia unui *uomo universale*, uneori pe căi obscure şi îndeletniciri ciudate, alteori prin îndrăzneala planurilor şi ambiţiile intelectuale. Era mare admirator al lui Catilina, se ocupa de problemele cele mai variate, ocupînd înalte funcţii ecleziastice şi scriind cărţi nu atît originale prin gîndire, cît interesante prin formularea opiniilor şi ordonarea afirmaţiilor într-o presupusă totalitate a istoriei literaturii, ştiinţelor naturale etc.

Iată un posibil portret al lui Buonacorsi, datorat aceluiaşi informat cercetător polonez, J. Zathey: „Kallimach împrumuta multe din tradiţiile literaturii clasice şi se servea de ele în frumoasele sale poezii şi povestiri istoriografice. Dar cu o uşurinţă uimitoare utiliza, de asemenea, noile procedee ale tehnicii precum cifrul diplomatic, afişele de propagandă şi noile hărţi în timpul călătoriilor sale. Formase un îndrăzneţ plan geo-politic pentru transportarea ultimilor reprezentanţi ai Ordinului Cavalerilor Teutoni la frontiera Turciei, proiecte pentru succesiunea la tronul Valahiei, pe de altă parte reproşîndu-i-se că ar fi colaborat cu turcii, cu toate că în operele sale el a insistat întotdeauna asupra necesităţii abolirii puterii turceşti cu ajutorul armatelor Poloniei".

2. *ARGUMENTE ALE INDEPENDENŢEI*

Dacă Buonacorsi a colaborat sau nu cu turcii nu avem de unde şti, dar că era preocupat îndeaproape de organizarea unei coaliţii antiotomane, ne-o demonstrează cîteva texte şi scrisori, unele dintre ele publicate acum

Scanned with CamScanner

cîţiva ani de Academia de Ştiinţe din Polonia. O astfel de coaliţie ar fi trebuit să cuprindă, în concepţia lui Buonacorsi, Transilvania, Ţara Românească şi Moldova, Ungaria, Serbia, Dalmaţia, Croaţia, Bosnia, Bulgaria, Albania, ducatul Atenei şi Peloponezul, Rodosul, Ciprul, Italia şi Republica Veneţia, un formidabil lanţ, prin urmare, în stare să ţină în frîu expansiunea musulmană. Nu ne interesează aici, firește, întreaga istorie a acestei utopii a umanistului polonez, aşa cum nu ne-am propus să-i cercetăm amănunţit opera istorică, diplomatică, ştiinţifică sau literară. Dar e un semn de mare autoritate a Moldovei atenţia pe care i-o acordă Kallimach, dovadă că istoria şi cultura sub Ştefan cel Mare, unul dintre cei mai mari diplomaţi ai vremii, impuneau, dincolo de nestatornicele graniţe ale ţării, un mod de a simţi şi de a gîndi original independenţa. În veacul următor, poate nu este lipsit de semnificaţie să amintim acest lucru, un alt mare umanist al Europei, Montaigne, îşi exprimase dorinţa de a vizita Ţările Române.

Mai întîi, Buonacorsi se înscrie în şirul marilor învăţaţi italieni interesaţi de problema originii limbii şi a poporului român. La 1451, în *Disceptationes conviviales*, Gian Francesco Poggio Bracciollini, apoi Enea Silvio Piccolomini, devenit Papa Pius II, în lucrarea *In Europam* (1458), vor difuza ideea în cultura europeană. Umanistul polonez se pare c-a avut o şansă în plus, deoarece după toate probabilităţile a cunoscut direct poporul român. Cel puţin această presupunere, susţinută şi de I. C. Chiţimia într-un studiu publicat în *Melanges de littérature comparée et de philologie*, chiar dacă nu întru totul argumentată, are darul de a explica atitudinea, adeseori contradictorie, a lui Buonacorsi faţă mai ales de relaţiile Moldovei cu Polonia. Am îndrăzni, pe de altă parte, să presupunem chiar mai mult: în desele sale călătorii de la Constantinopol către patria adoptivă, Kallimach este foarte probabil să fi avut curiozitatea

Scanned with CamScanner

să-l cunoască direct pe Domnul Moldovei, în plină glorie la sfîrşitul secolului al XV-lea. Mai ales că, în 1470, se ştie precis că străbătuse teritoriul românesc, de unde-şi culege informaţii pentru operele sale de mai tîrziu. În *Vita et mores Sbignei Cardinalis* (1479—1480) este preocupat de războaiele romane în Dacia şi de colonizarea provinciei; în *Historia de rege Vladislao* descrie geografia principatelor româneşti, afirmînd „nu numai latinitatea poporului român, dar şi unitatea sa, deşi provinciile erau în acel timp sub administraţii politice diferite" (I. C. Chiţimia). Ideile lui Buonacorsi sînt preluate de Jan Dlugosz, Martin Kromer, Alexandro Guagnini, Stanislas Sarnicki, continuate apoi de cronicarii români şi impuse într-o Europă care nu cunoştea spiritul conciliant. Este exagerat, prin urmare, să ne gîndim la posibilitatea unui dialog direct între Ştefan cel Mare şi Filip Buonacorsi? Credem că nu !Afirmaţia poate fi pusă sub semnul întrebării, dar cum altfel dacă nu direct a cunoscut Kallimach atît de bine nu numai situaţia Moldovei, ci mai ales extraordinara activitate diplomatică a Domnitorului român?

3. *O DIPLOMAŢIE STRĂLUCITĂ*

Plecînd de la o scrisoare a lui Buonacorsi din 1478, Şerban Papacostea reface imaginea exactă a situaţiei Moldovei, într-un context mai larg european, insistînd în special asupra unor „grave disensiuni" între Polonia şi Moldova, în deceniul opt al secolului al XV-lea. În mare, situaţia era aceasta. În 1468, în faţa unei invazii iminente a lui Mathias Corvin, firesc Domnitorul român caută apropierea de polonezi, obligîndu-se să dea regelui ajutor militar, „să renunţe la orice iniţiativă în materie de politică externă" şi să aducă personal omagiu suveranului polon. Noua conjunctură politică şi militară, cri-

Scanned with CamScanner

za din Bohemia şi dificultăţile militare prin care trecea la acea dată Mathias Corvin îi vor oferi însă prilej lui Ştefan să revizuiască clauzele tratatului. Mai ales că războiul se lungeşte, regele Ungariei intră în conflict cu Cazimir, al cărui fiu ajunsese rege al Bohemiei, în 1471. Normal că primul, în aceste condiţii, renunţă la pretenţiile faţă de Moldova şi cînd Cazimir Jagellonul se apropie de graniţa ţării, Ştefan găsi motive să nu-i mai aducă personal omagiu. Preocupat de situaţia din Bohemia, regele Poloniei se văzu obligat la concesii. Dar Domnitorul Moldovei, eliberat de alte griji, reia campania împotriva turcilor, bătîndu-i pe rînd pe Radu cel Frumos (1471) şi pe Soliman Paşa (1474). Era însă, pe de altă parte, şi prea mare diplomat Ştefan cel Mare pentru a nu-şi da seama că în condiţiile unui conflict prelungit cu Poarta, relaţiile cu Ungaria şi Polonia vor trebui revizuite. Încheie cu prima o alianţă în 1475, cealaltă refuzînd însă să se alăture forţelor antiotomane. În aceste împrejurări, Buonacorsi fu trimis de Cazimir în Italia, apoi la Veneţia pentru a apăra interesele Poloniei. „Este în mod precis, scrie Şerban Papacostea, epoca în care atitudinea lui Ştefan era considerată ameninţătoare pentru securitatea Poloniei, în care eventualitatea unei acţiuni militare comune a Moldovei şi Ungariei împotriva regatului era considerată probabilă de către Callimach şi în care, în sfîrşit, umanistul se străduia să convingă conducătorii ţării de necesitatea unui război preventiv împotriva Moldovei" (*La guerre ajournée, les relations polono-moldaves en 1478. Réflexiones en marge d'un texte de Filippo Buonacorsi-Callimachus*, în *Revue roumaine d'histoire*, tom. XI, 1972). Ştefan n-a aşteptat însă realizarea acestei ciudate propuneri. Nici nu mai era nevoie de un astfel de „război preventiv", pentru că reîncep ostilităţile Ungariei cu Polonia şi Bohemia, ultima încheie pace cu Ungaria, aceasta îşi revizuieşte relaţiile cu Polonia, Veneţia capitulează în faţa Porţii şi armatele turceşti disponibile ameninţă din nou liniştea

Scanned with CamScanner

Europei. Domnitorul Moldovei, în astfel de condiţii, va relua legăturile tradiţionale cu Polonia, în intenţia realizării adevăratei coaliţii antiotomane. Iar aici se întîlnea inevitabil cu Filip Buonacorsi.

Înainte de alte comentarii iată un fragment din textul referitor la Moldova, reprodus după *Epistolae selectae*, Wratislaviae-Varsoviae-Cracoviae, MCMLXVII: „Îmi vine în minte să-mi spun părerea despre Prusia şi Valahia şi trebuie, măcar într-o cugetare oarecare, să ne ocupăm cu numirea acelora care, cu vreun pericol, ne-ar ameninţa. Sfătuitorul e sărac lipit pămîntului, valahul nu poate unelti nimic împotriva noastră, decît să ne învingă pe noi în război contra turcilor, ori pe ei contra noastră şi, precum uşor se poate desluşi, spre aceasta tind toate acţiunile sale. Urmarea speră să fie ca, după ce noi am fost fugăriţi şi turcul exterminat, să-i revină lui stăpînirea pe toate cele pentru care voi luptaraţi". Realitatea era însă alta.

Ştefan, preocupat de apărarea independenţei ţării sale, nu s-a gîndit niciodată să-şi îndrepte acţiunile militare împotriva Poloniei şi cu atît mai puţin acum cînd politica Jagellonilor ajunsese în multe privinţe falimentară. Ne-am putea referi numai la anul 1478, de cînd datează scrisoarea citată şi ar fi suficient pentru a înţelege împrejurările exclusiv conjuncturale ale acestor judecăţi. Polonia, care mai mulţi ani nu numai că s-a abţinut de la orice act de ostilitate faţă de puterea otomană, dar s-a aflat în război cu ţări care puteau forma o puternică coaliţie, se vede la un moment dat singură. Vladislav al Bohemiei încheie pace cu Ungaria, Prusia la fel, Veneţia capitulează; Ştefan revizuieşte hotărîrile tratatelor încheiate cu Cazimir Jagellonul, fără să fie stăpînit de ambiţii expansioniste, cum era înclinat să-l judece Buonacorsi. Este şi de mirare dealtfel că umanistul polonez n-a intuit în acel an 1478 inteligenţa politică a lui Ştefan, mai ales că peste cîţiva ani o va face şi o va mărturisi deschis: Polonia n-a fost învinsă de Mol-

Scanned with CamScanner

dova pe calea armelor, ci pe cale diplomatică, de către un domnitor care, indiferent de condiţii, n-a vorbit decît de pe poziţia învingătorului.

4. *MEDITAŢIE ÎN ŞI PRIN ISTORIE*

Există un alt text, se pare necunoscut pînă acum cercetătorilor români, revelator pentru atitudinea generală a lui Kallimach faţă de moldoveni şi lupta lor în multe privinţe solitară împotriva uriaşei puteri turceşti. Textul face parte dintr-o *Retorică*, lucrare de mici dimensiuni, concepută ca un manual şcolar la 1476, cu doi ani, prin urmare, înaintea acelor „grave disensiuni" la care se referea autorul în 1478. *Retorica* nu este originală, nu cuprinde decît *Inventio* — cele şase părţi ale discursului, „exordio, naratio, divisione, confirmatione, confutatione şi epilogo", după mai multe tratate obişnuite în învăţămîntul european al secolului al XV-lea: *Artis Rhetoricae praecepta* a lui Enea Silvio Piccolomini, *De inventione*, *Rhetorica ad Herenium* şi *Topica* lui Cicero, *Institutio oratoria* a lui Quintilian, *Rhetoricorum libri quinque* de George Trapezuntul, plus fragmente din care rezultă că Buonacorsi îi cunoştea pe Tit Liviu, Tacit, Vergiliu, Ovidiu, Juvenalis şi întreaga literatură greco-romană. Textul din *Retorică* referitor la români este acesta: „Deznodămîntul este urmarea laudei şi a utilităţii considerate în ultimă instanţă. El diferă mai mult în privinţa tratării, decît a esenţei de ceea ce este lăudabil şi util: «Este util să-i dăm o mînă de ajutor valahului, căci astfel nu în Podolia, ci în Valahia va fi război. Ceea ce, dacă nu vom face, nu în Valahia, ci, pînă la urmă, în Podolia ne vom lupta. Va fi demn de laudă să-l ocrotim pe principele aliat cu noi, ca nu cumva să decadă în servitute. Ceea ce, dacă vom neglija, vom părea c-am trădat libertatea ţării» ... Că, dacă

Scanned with CamScanner

fără noi ori învinge, ori va fi învins, pentru noi aceasta va fi şi inutil şi ruşinos".

Aşadar, ceea ce ar fi trebuit să fie în 1478 un război preventiv, era acum obligaţia morală de a acorda ajutor românilor, spre cinstea şi lauda Poloniei; acuza de prefăcătorie era acum nevoia de a-l ocroti pe principele aliat şi ceea ce regele Cazimir a putut crede cu indiferenţă despre o alianţă împotriva puterii otomane, va trece drept teamă de inutil şi ruşinos. Care este adevăratul Buonacorsi? Cel care va impune în Europa ideea originii latine a limbii şi poporului român, care cunoaşte istoria Daciei şi crede în independenţa şi unitatea provinciilor abuziv despărţite, cel care se temea să nu cadă principele român în servitute, sau cel care insinuează ideea unei lupte cu moldovenii? Fără îndoială că primul! Dar Buonacorsi, el însuşi un spirit faustic, într-un secol atît de agitat, probabil c-a preferat uneori singurătăţii istoriei, securitatea cuvîntului.

Scanned with CamScanner

Cantemir nu este nici un mistic, deşi după exemplul lui „Thalis filozoful" (obicinuit a face „bodzilor săi", „mulţămită şi blagodarenie" pentru că era întîi om şi nu dobitoc, apoi „bărbat şi nu fămeie" şi, în sfîrşit, „elin şi nu varvar") aduce şi el slavă celui „vecinic atotţiitoriu şi chivernisitoriu împărat", pentru că nu l-a născut străin şi de altă credinţă, ci creştin ortodox; nu era nici umanist de tip iezuit pentru că izvoarele gîndirii sale sînt mai numeroase şi tradiţia culturii păgîne mult mai evidentă, raportată, bineînţeles, la întreaga sa operă; dar nu se poate, pe de altă parte, nici urmări, fără riscurile unor ridicole exagerări, o evoluţie simplă a filozofului de la concepţia religioasă la cea ştiinţifică. În schimb, laicizarea gîndirii, noua configuraţie şi contextul raţional al reacţiei împotriva scolasticii medievale, al noilor idei despre natura omului, necesitatea dezvoltării sale libere şi proclamarea puterilor sale înţelegătoare sînt semnul unei largi vibraţii a umanului, un umanism civic, opus doctrinelor filozofico-religioase oficiale.

Divanul, mai ales, departe de a fi o carte de morală creştină, atestă un firesc asentiment al frămîntatei minţi a autorului la problemele controversate a nu mai puţin agitatului secol al XVII-lea. Acţiunea religiei este comentată în sens etico-moral, mai degrabă decît cel creştin al miracolului, misterului şi revelaţiei. Aici se înţelegea eliberarea omului de adevărurile sau neadevărurile impuse; refuzul autorităţii şi sistemului tradiţional al bi-

Scanned with CamScanner

sericii, recunoașterea superiorității vieții spirituale și, în consecință, convingerea că rațiunea singură e în măsură să ajungă la cunoașterea realităților metafizice. Herbert din Cherbury (1581—1648) respinge ideea imposibilității cunoașterii adevărurilor transcendente. Revelația însăși poate fi supusă rațiunii și acceptată numai dacă e conformă cu principiile sale. Încet rațiunea se impunea ca singurul criteriu al adevărului. Cartesius va repeta, adăugînd claritatea și limpezimea, singurele atribute ale cunoașterii. Abia acum vor fi posibile afirmații ca acestea: „Stă în natura rațiunii să perceapă lucrurile sub un anumit aspect al veșniciei" sau: „Pentru orice lucru trebuie să se arate atît cauza sau rațiunea în virtutea căruia există, cît și cea în virtutea căreia nu există". Spinoza, fiindcă din *Etica* sînt cele două citate, era dealtfel unul din promotorii mișcării pentru toleranță și libertate de gîndire, și nu întîmplător un mare admirator al lui Descartes.

Discursul asupra metodei va impune însă un paradox în filozofia vremii: cea mai mare perfecțiune este chiar îndoiala, metodica îndoială de la care se va revendica superbul orgoliu al vremilor viitoare, dar anunțat de Spinoza („Prin realitate și perfecție înțeleg unul și același lucru") sau de John Locke („Oamenii trebuie să gîndească și să cunoască prin ei înșiși"), traduceri, în realitate, ale întîiului principiu al filozofiei descartiene: gîndesc, deci exist. Pentru că, în fond, pagina albă a memoriei era o foarte conștientă implicare în istorie și asumarea unui conflict în care ființa umană trebuia să abandoneze ipostaza simplului spectator. „Dar în ceea ce privește opiniile, pe care, pînă atunci, le luasem drept bune, scria Descartes, nu puteam face altceva mai bun decît să mă apuc odată pentru totdeauna să le înlătur, ca după aceea să pun în locul lor fie altele mai bune, fie pe aceleași, dar abia după ce le voi fi trecut prin prisma rațiunii". Altfel spus, autorul și cu el întreaga epocă își căutau prilejul dezrădăcinării din eroare. Feno-

Scanned with CamScanner

menul era general european, cu consecinţe încă neîndeajuns cunoscute, mai ales pentru explozia sentimentală a veacurilor viitoare. Însă secolul al XVII-lea nu făcea decît să reactualizeze ideea lui Socrate despre dependenţa comportării morale de cunoaştere şi să restabilească o tradiţie pe care Evul Mediu, în eforturile sale de spiritualizare a contururilor realităţii, părea că o uitase.

Cît ne priveşte, va trebui să abandonăm imaginea unui Cantemir prinţ moldav, aruncat de hazardul vieţii între savanţi şi cărţi occidentale şi să credem în unul din cei mai mari umanişti ai veacului, sinteză ideală a două culturi şi autoritate a erudiţiei, pe care contemporanii o vor respecta unanim. Pictorul francez Jean Baptiste Van Mour, solul polon la Iaşi, Rafael Lezczyński, care-l cunoaşte pe Cantemir în 1699, Châteauneuf, ambasadorul Franţei la Constantinopol, sau Colyer, ambasadorul Olandei în aceeaşi capitală, învăţaţii Adrianopolului şi mulţi alţii încă puteau lăsa mărturie despre tînărul moldovean, obişnuit al anturajelor marilor demnitari şi al diplomaţilor străini, „exemplu despre procesul prin care trecea atunci gîndirea sud-est europeană“ (Virgil Cândea). Nu se poate, fără îndoială, accepta ipoteza lui Paul Hazard că sfîrşitul secolului al XVII-lea şi tot secolul al XVIII-lea au fost lipsite de lirism, că „în loc de a cerceta profunzimea sufletului, dimpotrivă, printr-un efort contrar adevăratei naturi, ea [această perioadă] se îndrepta spre exterior, vrînd să concluzioneze, să probeze, să rezolve. Imaginaţia era considerată ca o facultate inferioară; imaginile, cu grijă etichetate, nu erau decît false străluciri“.

Dar nu se poate nega faptul că acestei istorii dramatice, patetice de multe ori, impunînd o punere în scenă somptuoasă a ideilor, acestei elocvenţe teleologice a începuturilor gîndirii raţionaliste, Cantemir îi adaugă poezia educaţiei şi culturii răsăritene. Între idealismul cel mai radical şi materialismul cel mai ortodox, scriitorul român adoptă calea „humorului dialectic în care dacă ori-

Scanned with CamScanner

ginalitatea e redusă din punct de vedere ideologic găsește o mare artă de a înscena abstracțiunile". Dar nu „barbară pedanterie", cum credea Călinescu, ci „o știință «privitoare», adică contemplativă", cu citate, simptomatic acest amestec, din scrierile bisericești, dar și din Seneca, Aristotel, Cicero, Epictet ș.a. De unde, adeseori, în *Divan*, chiar „în pădurea preceptelor și a moralităților", prezența unor „liste lirice de cetăți pierdute, ca la un mai vechi Volney": „Unde este Ninive, cetatea cea prea mare? ... unde este Vavylonul, carele 60 de mile împregiurarea zidului era și 50 de coți teslărești înălțimea și pre grosimea lui care îmblau? ... unde este grădina cea de slavă făcută a Vavylonului, carea din cele 7 minuni a lumii una era, carea raiul spînzurat se cheamă? ... unde este Troada, carea în lărgime 300 de mile zic să fie cuprinzînd, ai căriia acmu deabia cii și colea cîte ceva din temelie, precît să fi fost, se cunoaște?" Mod inteligent de a spune că „oamenii preferă ordinea în locul confuziei, ca și cum ordinea ar fi ceva în natură în afară de imaginația noastră" (Spinoza) sau că experiența este singura sursă a ideilor: „Pentru aceasta dară, [lume] măcară de tot — și ce zic de tot, că nice a mia parte nu te-am cunoscut — ce iară precît te-am priceput, netăcînd, tuturor nepărăsit totdeauna te voi mărturisi, căci aceasta îmi și trebuie și mi se și cade".

În 1696 John Toland publica la Londra o mică și foarte ciudată carte intitulată *Creștinismul fără mistere*. La vremea ei lucrarea făcuse mult zgomot, devenise chiar obiectul cîtorva ședințe ale parlamentului irlandez și dădu naștere unei controverse care dură în Marea Britanie aproape cincizeci de ani. Scandaloase au putut părea mai ales tezele misterelor, deși nu erau cu nimic mai originale decît cele cuprinse în doctrina lui Faust Socin și Joachim Stegman, *De iudice et norma controversiarum fidei*, publicat la Amsterdam, în 1644. În paranteză, să nu uităm că în Olanda, țara toleranței, în aceeași perioadă trăiau Descartes, Spinoza și Andrej Wis-

Scanned with CamScanner

zowaty, ultimul tipărindu-şi la Amsterdam cele două lucrări fundamentale: *Religio rationalis* şi *Stimuli virtutum*, tradusă în întregime de Cantemir în *Cartea* a III-a a *Divanului*. Adevărata religie trebuia să fie, după J. Toland, conformă cu raţiunea, ceea ce trebuia să însemne că în nici un caz conţinutul său nu putea depăşi „facultatea receptivă a spiritului uman" (Z. Ogonowsky). Concepţie antropologică, dealtfel, întîlnită sub o altă formă la Descartes: „. . . în timp ce voiam să gîndesc că totul este fals, trebuia neapărat ca eu, cel care gîndesc aceasta, să fiu ceva".

Rămînea însă problema esenţială a gîndirii teologice, misterul, de a cărei dezlegare depindea în mare măsură imaginea şi izvoarele teoretice ale raţionalismului secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea. Toland va introduce aici distincţia lui J. Locke între esenţa nominală, „colecţia acelor proprietăţi sau moduri pe care obişnuit le observăm în orice şi cărora le dăm de obicei o denumire sau un nume" şi esenţa reală, „acea intrinsecă constituţie a lucrurilor, care este baza sau suportul tuturor proprietăţilor". Prin urmare, misterul nu e inexplicabil, el este mai degrabă o inadecvare a cunoaşterii noastre la obiect, o imposibilitate momentană de a delimita exact tot ceea ce se raportează la un lucru. În principiu însă putem cunoaşte orice, cunoscînd proprietăţile, excepţie nefăcînd nici divinitatea. Cunoaştem, aşadar, atributele obiectelor şi numai pe această cale ajungem la o idee clară şi adevărată despre ele. Descartes propune, ca al treilea precept al metodei, a ne conduce în ordine gîndurile „începînd cu obiectele cele mai simple şi mai uşor de cunoscut", pentru a ne ridica „puţin cîte puţin, ca pe nişte trepte, pînă la cunoaşterea celor mai complexe".

Îndemnul lui Cantemir este, de aceea, mult mai raţionalist decît s-ar putea crede: „Mai cu de-adins pre Dum-

Scanned with CamScanner

nedzău de binefăcătoriu de pre ale sale minunate fapte a-l cunoaşte vii putea, care pururea în priveala ochiului tău nelipsit sînt şi precum iale singure îl mărturisesc". Înţelege-l, cu alte cuvinte, prin atributele sale; dar cu aceasta sîntem în plin materialism, pentru că Spinoza, de pildă, înţelege prin divinitate „substanţa alcătuită dintr-o infinitate de atribute" şi oricum am raţiona tot aici ajungem, pentru că, dacă Dumnezeu este „existenţa absolut infinită", existenţa, la rîndul său, „ţine de natura substanţei". A. Wiszowaty în *Stimuli virtutum*, tradusă de Cantemir, e mai categoric: „. . . omul trebuie să raţioneze prin alte raţionamente, pornind în primul rînd de la părţile lumii". Nu surprinde pe nimeni, prin urmare, că J. Toland defineşte miracolul „ca un eveniment care nu întrerupe cursul natural al lucrurilor, determinat de legile naturii". Şi un adevăr în chip de concluzie: a nu înţelege nu este egal cu imposibilul.

De aici pînă la a afirma că materia însăşi este esenţa misterului nu era decît un pas. „Prin realitate şi perfecţie înţeleg unul şi acelaşi lucru", spunea Spinoza. Ce se urmărea de fapt prin această punere în paranteză a uneia din problemele centrale ale creştinismului? Aflăm tot de la Andrej Wiszowaty, inspiratorul în multe direcţii şi a lui J. Toland şi a lui Cantemir: „. . . o religie diferită de toate celelalte religii ale pămîntului; o religie fără mister, fără obscuritate şi fără umbră . . . o religie în care nu se crede nimic fiindcă se vede totul". Wiszowaty îşi asumă riscul de a explica esenţa divinităţii exclusiv din perspectivă raţională (persecuţiile nu vor întîrzia) şi de a demonstra că devotamentul faţă de o idee trebuie să fie în acelaşi timp înţelegerea esenţei ascunsă dincolo de forma cuvintelor. În marea dezbatere a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, raţiune-revelaţie, filozoful polonez socoteşte raţiunea nu manifestare a utilului, ci sursa adevărului, independentă şi crea-

Scanned with CamScanner

toare, un factor care înclină totul spre adevărurile şi principiile sale. Spectacol al voinţei şi elogiul libertăţii, pentru că nu există libertate fără voinţă.

Ne întrebăm, deci, întîmplător traduce Cantemir cărţile „ereticului"? Limitele gîndirii lui Wiszowaty nu pot fi negate, dar importantă rămîne fundamentarea teoretică a esenţei raţionale a credinţei. Argumentul? Lumina cea de a treia „în lontrul capului", cum ar fi spus Cantemir. De ce, totuşi, *Creştinismul fără mistere* a lui John Toland ca punct de plecare a acestor comentarii? Simplu, pentru că e o sinteză a discuţiilor anterioare şi tributară în acelaşi timp lui Wiszowaty, autorul tradus de învăţatul român; pe de altă parte, fiindcă, publicată în 1696, cartea lui John Toland e posibil să fi fost cunoscută direct de Cantemir.

Dar semnificaţia ipostazei de gînditor al misterului este mai largă. Mai întîi, e de înţeles că nu ne vom mai putea limita exclusiv la izvoarele indicate în text, pentru parcurgerea unei opere excepţionale şi nici numai la o cercetare îngust arheologică a surselor. *Divanul* nu se datorește, cum se afirmă, „unei dorinţe mari de a scrie şi a publica o carte" (V. Cândea), deşi va fi fost şi acesta un îndemn; ea este rezultatul ascetului de bibliotecă şi a umanistului preocupat de problemele veacului, asemeni tuturor marilor filozofi. În al doilea rînd, cunoaşterea atitudinii lui Cantemir faţă de problema misterului, cu întreaga moştenire de idei, ne obligă să corectăm afirmaţia, perpetuată în docte prefeţe, după care *Cartea* a III-a a *Divanului* (traducerea cărţii lui A. Wiszowaty, *Stimuli virtutum*) n-ar avea un raport structural cu primele două cărţi. Din moment ce gîndirea raţionalistă a secolului al XVII-lea proclama cunoaşterea miracolului, a misterului şi a divinităţii prin raţionamente, „pornind în primul rînd de la părţile lumii", din moment ce şi sub influenţa unei gîndiri me-

Scanned with CamScanner

caniciste, adevărul era tot ceea ce se vede, pacea pe care o propune Cantemir în *Cartea* a III-a a *Divanului*, împăcarea sufletului cu trupul, a înţeleptului cu lumea era soluţia firească a întregului dialog, o demonstraţie ca atîtea altele în epocă şi nu mai puţin curajoasă, că „ordinea şi înlănţuirea ideilor sînt înseşi ordinea şi înlănţuirea lucrurilor".

Este adevărat însă că aici începeau şi îndoiala descartiană şi descurajarea lui Spinoza, cuprinse în obişnuinţa de a ne aprecia pe noi înşine, din tristeţe, mai puţin decît se cuvine.

Scanned with CamScanner

ÎNSEMNĂRI DE TAINĂ

Încrezător în timpul altei vîrste şi în destinul altor frumuseţi, măsurînd binevoitor tîlcul atîtor prietenii, căutînd blînda înnoptare din atîtea manuscrise, Mircea Zaciu judecă şi astăzi lumea prin aceeaşi cunoscută de-acum disponibilitate lirică şi ironie cordială. Ceva cu totul excepţional se întîmplă în scrisul său; un transfer de sensibilitate de la un volum la altul şi un adaos de afectivitate, al cărui efect imediat este o solidarizare cu semnificaţia textului, o comuniune secretă cu cititorul pe care, bănuim, în intimitate autorul îl simte provocator.

Se întîlnesc în pagină subtilele cozerii, libertatea asociaţiilor (formă înaltă de cultură) sau „gratuităţile" lui Thibaudet, cu disciplina informaţiei lui Lanson şi a şcolii germane (un fel de a spune că, în timp, D. Popovici nu este cel mai apropiat model al istoricului literar), alături de intenţiile ordonatoare ale lui Saint-Beuve şi precizia judecăţilor din cunoscutele sale portrete. Saint-Beuvian este Mircea Zaciu şi printr-o superioară condescendenţă şi dezinteresat elogiu, bunăvoinţă academică, am spune, în care principala grijă este adevărul şi integritatea lui.

Departe de noi gîndul de a inventa „maeştri"; însă existenţa unui blazon al erudiţiei şi orgoliul ascendenţei se cuvin arătate. Aşa cum de la *Colaje* nu se poate să nu înregistrăm un foşnet călinescian al ideilor, o uşoară melancolie a cuvîntului, spectacol umbrit poate prea de-

Scanned with CamScanner

vreme de o nemărturisită senzaţie a inutilului. Lovinescu, cel al mîndriei şi al neşansei, al subiectivismului lucid şi al indiferenţei transformate în emblemă, se insinuează odată cu eleganţa atitudinii lui Vianu sau cu nobila singurătate a lui Paul Zarifopol. În toate cazurile este vorba numai de un climat de cultură, de o simplă „relaţie critică" şi de nimic mai mult. În fond, Mircea Zaciu coboară din această „fărîmă de linişte", din această zonă a peisajelor austere, cu un pronunţat sentiment al independenţei, fără să înregistreze mecanic realul, contemplînd numai rilkean ecoul în timp al evenimentelor. Cu alte cuvinte, un mod de a fi solidar cu ficţiunea.

Joc dublu şi, ca orice joc, fără durabilitate, nu în ordinea valorii, ci în aceea a repetiţiei şi a visului. Criticul se caută pe sine printre personaje (scrisul e totuşi un act public), propune o realitate, aşteptînd-o în continuare pe cea adevărată. Poate fi vorba aici şi de un asediu prelungit al efemerului cu mijloace diferite de cele ale prozatorului sau ale poetului, mai ales că *jurnalul* se constituie adesea în model subiectiv de transcriere a faptului de viaţă.

Aşa ni se înfăţişează, prin urmare, „lecturile şi zilele" lui Mircea Zaciu: refugiu iluzoriu în lumea tăcerii (operelor), „însemnări de taină" întîmpinînd problemele intime de conştiinţă, prilej de exaltare şi luciditate, lecţie de patimă a creaţiei şi de bucurie a vieţii. Reflexul imediat este o nedisimulată emoţie, o superioară privire a nesemnificativului, o severitate calculată şi efortul de a surprinde în sine vibraţia irepetabilă. Obsesia este, de obicei, biografia exemplară, opera reprezentativă pentru actualitatea lecturii şi eliberarea cărţii de sub rigorile vremii.

Opera lui Kogălniceanu se resimte „de agitaţia interioară a nemulţumirii, a căutării unui *modus vivendi* în climatul neprielnic, a inventării unor forme de frondă şi dezaprobare"; prozatorul eşuează de fiecare dată în memorialistică, eseu, publicistică, oratorie; masca lui Con-

Scanned with CamScanner

stantin Brâncoveanu e „neutră, nepătrunsă, cu o privire înghețată asupra lumilor, ale căror conture nici nu le distinge, a căror plăcere vizuală o ignoră, cum străină îi rămîne orice voluptate"; semnul tutelar al existenței sale e primejdia, iar simbolul sub care-și scrie însemnările, „steaua în priveghiiare". Semnul heraldic al lui Camil Petrescu e „al solitudinii", jurnalul nu-l poate salva de autoironie, așa cum pe Rebreanu experiența de laborator îl împinge spre un gen de agreabilă inumanitate. Exemplul tutelar pare să fie Bălcescu, retras în sine „ca-ntr-o cetate".

Peste tot, „forma pură a sincerității" cade sub unghiul de incidență al acestui proces: nevoia de sine a scriitorului tinde să devină disponibilitate pentru alții a criticului; logica demonstrației se încheie de obicei cu o spontană confesiune lirică. *Glose*, *Colaje*, *Lecturi și zile*, *Teritorii*, *Alte lecturi și alte zile* . . ., „toate ca o răscumpărare a singurătății". În liniștea *bivuacului*, ordinea materiei și aventura spiritului întreține ideea unei confortabile libertăți a cuvîntului.

Scanned with CamScanner

III. *ILUZIA CA FAPT DIVERS*

Scanned with CamScanner

- *O culoare a visului*
- *Permanența poeziei*
- *Melancolind în tulburare*
- *Dincolo de literă*

Scanned with CamScanner

O CULOARE A VISULUI

Pentru Mihai Beniuc poezia nu este o formă exterioară a respectului, ci una ornamentală a orgoliului; modul său obişnuit de a fi este negaţia, replica, revolta, o „întunecată armonie" a sufletului, cum ar fi spus Trakl. Din atmosfera poetului salzburghez vine nu numai imaginea destrămării, a răului, a extincţiei şi prăbuşirii, ci şi acel visător cîntec de fîntîni şi foşnet albastru al umanităţilor rănite. Lîngă o „generaţie în putrezire" stă alta a îndrăgostiţilor şi a glorioaselor umbre, peste oraşele mistuite de asfinţituri zboară păsările albe („sărbătoare a cerului") şi peste spaima îngheţată domină transparenţa lucrurilor.

Popularitatea de care s-a bucurat poezia lui Mihai Beniuc se explică pînă la un punct prin acea notă tinerească, energetică, „robustă pînă la brutalitate, optimistă pînă la seninătate" (Ovidiu Papadima), însă tinereţea este aici, într-o accepţie mai largă rilkeană, sensul care dispare, povara neliniştitorului *unde?*, amestec de teamă şi singurătate, de adîncime şi straniu; o poezie care îmbătrîneşte odată cu omul şi întinereşte odată cu vîrstele succesive ale culturii. Versurile nu trebuie să ne înşele, fiindcă nu sînt nici pe departe reacţiuni faţă de preţiozităţi şi false raţionamente; într-un fel sînt ele însele dovezi de subtilitate, traducînd, e adevărat, mai degrabă o arhitectură a raţiunii şi a imaginaţiei controlată de un echilibrat simţ moral, decît o construcţie barocă a limbajului.

Scanned with CamScanner

Între modele nu e trecut de obicei Mallarmé, deşi eliberarea poeziei de „caracterul ei oniric şi întîmplător" („cultivarea strălucitoarelor metafore şi alegorii, reabilitarea imaginii", a „ansamblurilor pure"), devine la Mihai Beniuc programatică acceptare a disonanţelor, încredere în valorile imediate ale inspiraţiei şi ale realului impur. O reabilitare a cotidianului, cu alte cuvinte, şi o estetică a sincerităţii ideii în defavoarea magiei literei şi a cuvîntului. Pe cît de preţios-festiv era teoretic Mallarmé, pe atît de iluminist e în poezie scriitorul român (atitudine critică şi certitudine — legalitate — a experienţei).

Idealul de poezie ar fi unul trubaduresc, peisaj auster, tensiuni interioare „forţă dinăuntru" şi expresie directă, extravagantă chiar, spiritul uman în ofensivă, o dulce agresivitate asupra cititorului (ascultătorului) şi cîntec, în cele din urmă, care spune *ceva* cuiva. Relaţia poet—lume (pusă ca temelie a creaţiei de François Villon) e o problemă de prestigiu şi mai puţin de meşteşug, de efort fizic mai mult decît de sistem liric universal. „Cînd voi izbi o dată eu cu barda, / Această stîncă are să se crape / Şi va ţîşni din ea şuvoi de ape! / Băieţi, aceasta este arta! // Nu mai umblaţi mereu după exemple, / Exemplele-s făcute pentru proşti, / Din serie de vrei să te cunoşti, / Fugi de cărări şi nu intra în temple. // Eu am luat-o fără drum în sus, / Puteţi veni pe urmele-mi de sînge; / Mai urc şi-mi vine cîteodată-a plînge / Şi mă-ndoiesc sub cruce ca Isus. // Văd totuşi cum în jurul meu tresaltă / Izvoarele-nceputurilor sfinte, / Şi sufletul meu, ameţit, se simte / Vecin egal cu umbra cealaltă. // Aici, cu Dumnezeu la cot, în Fire / Minuni plăpînde plămădim din tină, / Cioplim din beznă forme de lumină / Şi nu dorim nici jertfă, nici iubire. // Iluzii trecătoare nu cunoaştem, / Ştim noi Nimicul dătător de friguri: / Odată ne va trece peste diguri, / Şi-n van o să-ncercăm să ne mai naştem. // Dar noaptea asta ce-o ţinem în braţă / Şi de călduri am vrut să se pătrundă,

Scanned with CamScanner

/ Pe veci de veci a devenit fecundă: / Va înflori viaţă din viaţă" (*Cu Dumnezeu la cot*).

Cît de egal este cu sine poetul se vede limpede din această „artă poetică", întîia din volumul *Cîntece de pierzanie* (1938): amestec de gesturi voluptoase (însingurare, individualism) şi indiferenţă calculată, spirit de independenţă şi nelinişti argheziene, contrast între lumini şi umbre (fiinţa vieţii şi dezlănţuite contemplaţii), strigătul carnal şi voinţa de a fi „ca o zvîcnire de aripă a sufletului" (Trakl), veşnicia trecută în poeme şi lumea visului agonizînd. Poezia se instituie deci ca dialog şi ca potenţare a umanului, neconformismul intrînd obligatoriu în aceste teritorii ale disperării şi ale înfrîngerii, ale adorării şi ale victoriei. Multe versuri par să fie măşti ale unei timidităţi învinse doar pe jumătate; poetul întreţine o legendă: mîndrie, afectare, falsă indiferenţă, umilinţă provocată, oboseală tînguitoare şi, alături de patetism, mesianicul trebuie („lupta trebuie luptată"); fragilitatea, îndoiala, tristeţea, duhul întrebării sînt interioare peste care ninge egal.

Ca şi Aron Cotruş, Mihai Beniuc e un „Prometeu devorat de propriile-i dorinţi", dar în vreme ce primul îşi regizează prezenţa, vehemenţa verbală a celui de al doilea e mai mult un ritual, o beatitudine, un paradis teresiugiei solitare şi al voinţei (înălţare colectivă din „ceasutru al cuvîntului apoetic, al expresiei directe, al psiholorile decăderii", după o frumoasă expresie a autorului celor *Şapte cîntece ale morţii*). Cu toată violenţa de limbaj (uneori), zvonul marii poezii trece de la un volum la altul în acelaşi ritm de elogiu şi de accente polemice; cu toată bacoviana mistuire şi acordurile de „melancolie virilă" din ultimele cărţi, poetul rămîne în continuare un paznic sentimental al viitorului. Dar vom spune, folosindu-ne de un text din *Apoftegme* (1946—1970), că o poezie care declarat porneşte în cercetarea necunoscutului („Şi nicăieri nu-i margine, nu-i termen"), e firesc să poarte în continuare urme de răni. „Răni" ale

Scanned with CamScanner

eşecurilor, ale experienţei reînnoite, ale entuziasmului recucerit şi ale unei renaşteri ce ţine de vîrstă; în fond „răni" care nu există în afară de ceea ce este esenţial, de ceea ce este bun, de ceea ce este permanenţă, atîta timp cît fiecare din noi „caută în sine însuşi copilul miraculos" (Apollinaire). Ca în această *Toamnă bacoviană:* „Ce tîrzie-i vremea, locul ce pustiu! / Putrede carate risipite zac / Peste trupul anotimpului posac / Şi s-aud departe bulgări pe sicriu. // Greieru-mi din suflet, ce-a cîntat o vară, / Degerat pe vatra inimii stă mort. / Pe cărări ce nu duc nicăieri îl port . . ."

G. Călinescu îl considera pe Mihai Beniuc „înrudit cu O. Goga şi Aron Cotruş prin mesianism, spirit de revendicare socială şi aer ameninţător, idolatru al lui Eminescu, asemeni căruia formulează fraze lirice de o îndrăzneaţă nuditate, trecînd fără spaime prin păduri de proză". Esenţa de vis a poeziei rămîne totuşi un mod (intim) de a dispreţui efemerul şi de a veghea „domoala foşnire" a timpului.

Scanned with CamScanner

PERMANENȚA POEZIEI

Cu falsa infatuare de început și drama reînnoită cu fiecare subiect în parte, Virgil Teodorescu avea toate șansele să se numere printre cei mai ortodocși suprarealiști români; că nu s-a întîmplat totuși așa este lucru lesne de explicat: poetul n-a fost niciodată adeptul scrierii automatice sau al „hazardului obiectiv", ci un atent observator al fenomenului contemporan lui, căruia i-a acordat atenție în măsura în care poezia însăși îl îndemna să „deformeze cu precizie" sau să-și ascundă timiditatea în dezlănțuiri imagistice. Impresia la lectură și este de fapt aceea a unui tradiționalism cultivat sau a unui modernism temperat, asociate în prima fază cu o vagă impresie de incoerență și o stare liric-indiferentă. Poezia nu e în această perioadă decît o mască a așteptării și a unei pustiitoare neliniști, o decapitare juvenil-parodică a sentimentelor; limbajul este de pe acum o șansă a damnării și a promisiunilor inutile, o formă de perpetuare a incertitudinii și de presupusă libertate. Un univers al miraculosului și al „falselor ficțiuni" (N. Balotă): „Dacă aș cădea sîngele tău m-ar prinde ca o plasă bine întinsă / Dacă aș cădea de pe terasele Semiramidei / Dacă aș cădea ți-ai muia unghiile în coșmarul nocturn / Și teniile nebune ți-ar devora fabulosul tău corp / Întins ca o umbră peste ierburi / Amestecat cu flaute în visele erotice ale sihaștrilor / Dacă aș cădea sub linia de plutire neagră a vapoarelor / Pîntecul tău m-ar primi ca o flacără singuratică / Ca o banchiză pe care au stat

Scanned with CamScanner

ape / Încet şi trist ca o legănare de sălcii sau de legume / Dacă aş cădea gura ta m-ar conduce într-un fantomatic castel / În încăperile de plumb şi de cucută / În gîrlele cu lintiţe otrăvite m-ar duce / Şi părul tău de lespezi mirositoare / Părul tău mirosind a căruţe umplute cu coşuri de răchiţi / Mi-ar umple urcioarele / Mi-ar tăia vinele (*Sub linia de plutire a vapoarelor*).

Ambuscadele afective par a fi prelungiri ale obiectelor şi conturele par a fi limite ale invenţiei poetice. Inspiraţia e dominată de un trecut incert, violenţa expresiei e însoţită de o imensă tăcere din care aparent formele vieţii lipsesc. Conştiinţa poetului rătăceşte printre lucruri, miroase „de la o poştă a teren viran", şi cu excepţia retoricelor afirmaţii, de un senzualism prea afişat uneori, totul pare posibil; poezia e realizată mai degrabă din halucinante fragmente şi viziuni reluate cu o insistenţă şi luciditate, remarcabile. Condiţia de argonaut este evidentă, însă nu într-atît încît să nu se trădeze acea „infrageometrie paralizantă" din care se reţine mai curînd strigătul decît pierderea, şi disperarea, mai degrabă decît victoria provizorie. „Poziţia impudică" a poetului este, prin urmare, o primă lecţie a întîlnirii cu viaţa şi o ofrandă adusă urmelor ei trecătoare, o provocare a mizeriei (discurs impur al tăcerii) şi un elogiu al răscumpărării. După o idee a lui Rimbaud, poezia va fi înaintea evenimentului, îl anunţă şi îl întemeiază, numai că abia din această viziune inversă începe naufragiul şi efortul naiv-livresc al eliberării prin cuvîntul emblemă şi fantezia domestic cenzurată.

Materia inundă memoria, prezentul se insinuează într-un trecut imediat şi mişcarea (aventura) se încheie de obicei brusc, printr-o imagine vizibil caricaturală; dar ceea ce pare a fi obiectivitate absolută şi simplă înregistrare e altă deschidere înspre o organizare afectivă a ideii şi înspre o extatic-indiscretă explozie a simţurilor. S-ar putea spune că un vast ţinut al locurilor comune dă aerul de stranie autoritate poeziei lui Virgil Teodorescu;

Scanned with CamScanner

surîsul biruitor e al faptului divers, imnul e semnul lui de recunoaştere şi fastul peisajului lingvistic, agresiva lui prezenţă. Unele poezii sînt aproape reportaje brutal ritmate, delir al senzaţiilor şi „proporţii de simbol" ale realului. Aparent, lipsă de logică şi de rigoare; în realitate, din aceste notaţii arbitrare se naşte iluzia vieţii adevărate. Program pînă la un punct suprarealist, numai că „visătorul definitiv", înregistrînd evenimentele ca o absenţă, îşi acordă cea mai mare libertate de a le trata: într-un stil de pură informaţie uneori, simple enunţuri, sau, alteori, prin judecăţi axiomatice („Ducem cu noi întreaga figură în agonie", ori: „Poţi ieşi liniştit. Nu vei întîlni nici un spectru").

Bogăţia unei astfel de poezii stă în limbaj; fragilitatea stă în idee şi subiect. Poetul se „plagiază" cu bună ştiinţă, refuză conştient teritoriile necunoscute şi tentaţia misterului. El cunoaşte toate febrele trupului, toate „ferestrele cu prispele de apă", toate toamnele lungi, precum toate elanurile morţii şi zîmbetele pustii. Poezia poate fi un triumf al enumerării, totul este obiect şi senzaţie, concretul alimentează fantezia, aşa cum aceasta din urmă este de multe ori o simplă vanitate a concretului: „Seara auzi prin lucruri centaurul cum umblă / Să rupă ca pe o frunză conturul lor stricat / Prin balustrada scării fetele de paisprezece ani / Caută lîna de aur / Şi niciodată nu ştii dacă au găsit-o vreodată / În lucruri ciclopii îşi sparg ochiul cu care priveau chilimbarul / Cu care surprindeau adulterul / Luntrile lungi se opresc pe marginea lucrurilor / Şi din ele cobori însoţită de un nor de lăcuste: / Niciodată nu ştii să dispari în întregime în cănile din care sorbi / Mirosul tău pluteşte ca o coamă prin care trece vîntul / Conturul obiectelor se vesteşte sub umbréle de soare" (*Seara auzi prin lucruri centaurul*).

Adevărul practic al lui Paul Eluard („Pour expliquer le monde et le transformer") devine aici un adevăr al fiinţei. Caracterul cricumstanţial al multor bucăţi este uşor

Scanned with CamScanner

de observat, însă prin repetiţie subiectul intră în domeniul imaginaţiei, sfîrşind prin a fi încorporat unui univers în care elementul esenţial este imaginaţia însăşi. Aceasta este de fapt lecţia cea mai importantă pe care Virgil Teodorescu a reţinut-o din suprarealism: poezia este tentaţie şi nimic nu este imposibil pentru cel care îndrăzneşte. Cu alte cuvinte, miracolul se cucereşte ca orice cîntec sau ca orice uimire, după cum eternul e ocrotit ca orice beatitudine şi ca orice vis. Lumea poeziei e una a corespondenţelor secrete, a comunicărilor obscur-transparente, a conspiraţiei obiectelor şi a unei izbăvitoare stări de veghe; între somnolenţa părului şi descompunerea unei lumini se prăbuşeşte un arbore fantomatic; între o linie tristă şi cutare deznădejde, oglinzile despart apoteoza privirii de crepusculul recunoştinţei deprimante.

Puţină extravaganţă, chiar în neîntreruperea ei, nu lipseşte acestei poezii; efortul de „a ucide absenţa" e uneori prea explicit seducător, aşa cum „materia inflamabilă" prea e poleită uneori de umbre pasionale. La acest stadiu („acordul ultim al degetelor", „braţe de explozii" etc.) „generalitatea abstractă a gîndirii" e mai mult o dorinţă şi mai puţin o realizare. Mai puţin pentru că autorul însuşi îşi contemplă poezia din pragul identităţii absolute „a pasiunei şi a teroarei", înţelegînd acea serie de vise suprarealiste în utilitatea lor imediată: figuraţii distincte ale unei realităţi care nu ia naştere decît prin voinţă. Voinţă în primul rînd de *a întemeia* şi de a îndepărta accidentele prin reluare şi probabil prin repetiţie. Există o grandoare a acumulării, în poezia lui Virgil Teodorescu, aşa cum există şi o mîndrie a renunţării; monotonia se salvează paradoxal printr-un automatism al subiectului, atunci cînd automatismul însuşi nu reţine decît fecunda eroare în cuvinte (imprevizibilul asociaţiilor). De la o anumită temperatură erotismul poeziei se dovedeşte a fi un scop mai înalt: şansa de a depăşi „absurdul banal" şi de a recupera cotidianul prin reverie,

Scanned with CamScanner

ceea ce, la urma urmei, este mai mult o amintire a entuziasmului decît entuziasmul însuşi, şi mai mult un sentiment al dramei decît drama propriu-zisă. Dar acest spectacol vine tot din prima experienţă avangardistă, poate dintr-o sugestie a lui Lautréamont: disperarea se hrăneşte din propriile fantasmagorii; majestuosul şi fertilitatea (consolarea) merg totuşi mînă în mînă.

În poeziile din urmă echilibrul extremelor e mai evident, incandescenţa verbului mai temperată de nebuna melancolie („tristeţea părului alb") şi elogiul „căutătorului de surse" pare a-şi fi găsit o soluţie definitivă: *lumea poeziei* de altădată este azi o *poezie a lumii*, parafrază a memoriei personale („lupta în flancul stîng al materiei") şi „sprijin în realitate" al unui visător punctual la întîlnirea cu Istoria.

Scanned with CamScanner

MELANCOLIND ÎN TULBURARE

Dacă nu chiar de la primele volume, *Fluierul* (1959) și *Florile cornului tînăr* (1961), cel puțin de la următorul, *Orfeu îndrăgostit* (1966), Horia Zilieru știa exact cum va arăta poezia lui peste un deceniu și jumătate. Poetul are un program pe care și-l cultivă de timpuriu, cu modestie, dar sistematic, cu fiecare prilej editorial, ceea ce nu presupunea decît o modificare progresivă în special a mijloacelor expresive. Debutul este semnificativ mai ales din perspectiva intimismului (abandonarea totală a epicului) și, pe de altă parte, sub raportul unei priviri erotice a lumii, stare privilegiată a lirismului și posibilitate de a evita tonul declamator (poza de circumstanță). În ultimă instanță este vorba de o stare romantică, „infern cu floare rară" și vag ecou în „vase efemere", ceea ce vrea să însemne și o melancolie printre lucruri indistincte și obiecte fără contur. Dovadă, împreună cu gestul iconoclast al plecărilor, al evadării, că lumea nu este pur și simplu văzută ci, înainte de toate, visată. „E-atîta elegie în fereastră / și-aștept, așa din cărți să te desprinzi / în rochia subțire și albastră / ca irișii grădinii suferinzi. // Un gest al mîinii-n umbră rezemată / pereții se desfac și la un semn / dintr-un tablou, pădurea fermecată / răsună-n jur din fluiere de lemn".

Volumul *Orfeu îndrăgostit* (1966) vrea să însemne „lumea ca o cîntare", vag expresionism și obsesie a decorului, reflex al unui joc secund din care nu se reține

Scanned with CamScanner

decît transferul de proprietăţi. Nu piatra deci, ci ecoul ei, nu apa, ci refugiul, nu lucrurile, ci viaţa umbrei, nu călimara, ci litera singurătăţii. Să nu uităm că Orfeu *pierduse* privind, el nu cîntă propriu-zis, ci comunică, lumea lui este lumea cuvîntului, zidirea „pe-a lacrimei lagună" sau o nesfîrşită nostalgie a întrupării *în* şi *prin* cuvînt: „Vocale de magie în tulipă/ sub clape de petale în risipă / în anotimpul răsturnat în vază / şi-n respiraţii, alt surîs de pază. // La vocea ta, vai / inima-mi profană / îşi bate tribul de piei roşii. Rană / mi-i gura în orgoliu stins. Sandale / de psalmi juraţi pe nopţi pun tălpii tale / şi în quadrigă de războinic, eu / te plimb în umbra lirei lui Orfeu . . . (*Roman clasic*).

De aici încolo, poezia lui Horia Zilieru va fi o continuă oficiere a absenţei, novatoare, surprinzător, sub această latură, a unei monotone şi feminine voluptăţi a cuvintelor. *Alcor*, volumul antologic din 1967, nu va reţine din *Florile cornului tînăr* decît puţine versuri, caracteristice pentru strigătul „la jumătate de infern", cu alte cuvinte nu pentru eveniment, ci pentru o elegiacă aşteptare a evenimentului. Impresia este că poetul, obsedat mereu de un ţărm, nu e interesat decît de instabilitatea conturelor şi culorilor, dramele se traduc aproape baladesc prin *plînsul liric* şi spaţiul geometric nu este decît o simplă ipoteză pentru cel poetic. În acest univers totul este repetabil, totul se întemeiază prin imagine şi nimic în afara ei nu fiinţează. Albul, în realitate, este o metaforă a rătăcirii atîta timp cît nu există conştiinţă de sine decît în măsura în care cuvintele sînt rostite. De unde senzaţia de litanie, tînguire într-un peisaj închipuind „o invazie de ruguri".

Umbra paradisului (1970) şi *Nunţile efemere* (1972) nu fac decît să accentueze un straniu şi tragic efort al gîndirii absenţei.

Poetul visează începutul, „raza de obîrşii", drumuri printre lumînări de crini etc.; în fond depărtarea este tot un mijloc de a gîndi absenţa. Se insinuează deja un spa-

Scanned with CamScanner

ţiu deşert, treaptă spre o puritate absolută, unde iniţiativa este cedată din ce în ce mai mult cuvintelor: „Deschide lampa crinu-n sihăstrie, / planeta deşertîndu-şi de mistere; / eterna apă trage la galere / omătul greu de grea fluturărie. / Cădelniţi reci cu pleoape diafane / aprind un răsărit în agonie / şi-organele suave în orgie / ning ceara rugătoare la nirvane. / Pe mal de ger, mireasma în litanii / îi soarbe în cascada boreală / şi-n noi perechi, în baia de beteală, / încheagă-n danţuri candelabre stranii" (*Balul fluturilor*).

Intimismul nu este abandonat, deşi nu vom întîlni sugestia micilor voluptăţi casnice, a diminutivelor cu iz de sentimentalism sau a unor domestice spaţii de posesiune. Efortul vizează mai degrabă ceea ce Mallarmé numea „logica incantatorie a limbajului" şi numirea (în realitate imposibilă!) a misterului: „. . . Răsturnat pe moi polenuri / stă ca un brigand din vremuri, / într-o grea melancolie, // Chivăra întunecată / pare-un ornic ce-ntîrzie / timpul îmblînzit să-mi bată / şi din leşurile scumpe / în alint sfinţit de raze / cald irumpe / paradisul de topaze / prins în schimbătoare sorţi. // Calci pe ochi şi intri-n morţi. // Îi voi fi alcov şi urnă / pîn-o pasăre nocturnă / îl va lua (cu tot cu crin) / cu gheara de caolin / să-l mănînce-n mal strein / în clopotniţa de-argint / prin organe-orbecăind / într-un verginal colind" (*Fluturele*).

Repetiţia devine în felul acesta o necesitate, insinuînd spaţiile vagi şi imposibila delimitare între exaltare şi descurajare, faţa alternativă a muzicii şi a literelor, despre care vorbea poetul francez. În realitate, ceea ce l-a determinat pe Horia Zilieru să adopte mitul lui Orfeu ca structură a programului său poetic este ceea ce invocă şi evocă acest element de cultură: mărturisirea unei conştiinţe tragice, metafora marelui Orb, poezia ca mod de existenţă şi efortul de a introduce o ordine a umanului în absoluta tăcere a cosmosului. Vederea este un semn al posesiunii; noaptea unul al pierderii şi al risipirii. Iu-

Scanned with CamScanner

birea, s-a spus, nu este aici un scop, ci un mijloc, în primul rînd unul de comunicare. În spaţiul sacralizat al vechiului mit, ceea ce nu poate fi revelat, rămîne deocamdată circumscris prin cuvînt. Rostirea se păstrează de aceea la acest spaţiu al sugestiei, fără a se numi obiectul adoraţiei. „Agonizează crinii în cetate / şi muzici pun pe tîmple o paloare / şi pene ard în albul în lingoare / în ochii orbi vibrînd singurătate. / Se-ngreunează aeru-n otravă / (păcatul cu seminţele ascunse) / în scoica gurii veştejindu-şi frunze / la rituale de sărut, bolnavă. // Şi curg din ei fiole de răşină, / stamine bat în Oasele-mi bizare / şi pierd în pîlpîire de candoare / lehuzi atomi — şi trupuri se înclină. // Prin spinii lunii dreaptă în pierzare / fîşii de suflet spînzură în vină / sporind în urne pulberea divină, / şi-un clopot mut îngheţul pur ni-l doare . . .“ (*Asfinţitul crinilor*).

Orfeu plîngînd-o pe Euridice (1973) şi următoarele volume nu sînt noi cărţi de poezii, în sensul consacrat al termenului, dar sînt poeziile „plînse“ altfel, pe altă tonalitate şi, aş spune, cu o conştiinţă mai exactă a aventurii limbajului. Volumul însumează cicluri din celelalte: *Orfeu îndrăgostit*, *Umbra paradisului*, *Nunţile efemere*, argumentînd parcă orgolios răspunsul eliptic al lui Mallarmé: „*Orphée*“, la întrebarea care i se pusese de către un contemporan: „*Avant Homère, quoi?*“. Şi ca orice creator adevărat, care-şi întemeiază poezia pe o obsesie, — în glumă uneori, mai grav alteori — Horia Zilieru încheie prin a deveni el însuşi un complice al pasiunilor.

Scanned with CamScanner

DINCOLO DE LITERĂ

1. *UTOPIA LOGICĂ*

Dincolo de literă înseamnă la T. Arghezi, căruia Alexandru George i-a închinat un strălucit eseu, *Marele Alpha* (1970), misterul impenetrabil, partea de necunoscut şi de taină, incertitudinea şi efortul consolator al spiritului nemulţumit de sine. Nu întîmplător prima carte a criticului îşi caută singurul merit tocmai „în faptul că vrea să-l scoată pe Arghezi din timp, adică să-l pună înainte de durată, vecii, veacuri, timpuri, anotimpuri sau subtimpuri". Nu vedem neapărat aici numai refuzul unei compartimentări superficiale a operei, aşa cum mai tîrziu nu va fi acceptată nici periodizarea arbitrară a literaturii. În fond, un capitol intitulat: „Pentru ca mintea mea să poată să-nţeleagă", traduce un adevăr al poetului, pe care comentatorul îl ia ca punct de plecare; dorinţa de a cunoaşte este mai puternică decît spaima în faţa revelaţiei. Cum s-ar explica altfel faptul că, teoretizînd inaderenţa la o „concepţie înaltă şi mult semeaţă" sau incapacitatea de a scrie altceva decît „nişte note de lectură" şi de a nu fi decît „un adjuvant al lecturii altora", autorul a ajuns totuşi la al cincilea volum de critică? Nici vorbă de ipocrizie în toate aceste mărturisiri, dar, vrem nu vrem, ele ne aruncă dintru început într-o situaţie fără ieşire. Pe de o parte, pare să spună criticul, după Călinescu, activitatea critică este un act creator eşuat, „întrerupt din cauză că altul l-a săvîrşit după

Scanned with CamScanner

norma însăşi a spiritului nostru creator", pe de alta, tot căutînd „unde ar fi dreptatea" el este obligat la o justificare a principiilor, chiar dacă acceptăm că „argumentaţia e un capitol al politeţii". Diagnosticul este cu toate acestea foarte exact şi nu reflectă în realitate decît situaţia dintotdeauna a criticii. Formula „infernul criticii" se poate susţine cu argumente, dar Al. George preferă aventurii logicului, metodei şi sistemelor, securitatea „literaturii de imaginaţie". E un drum posibil şi poate cel mai scurt către publicul cititor, dar nu şi cel mai puţin dificil.

Al. George a scris pînă acum: *Marele Alpha* (1970), *Semne şi repere* (1971) şi *La sfîrşitul lecturii* (I, 1973; II, 1978), *În jurul lui Lovinescu* (1975). Ne referim numai la volumele de critică. De ce vrea să ne convingă însă autorul de „neputinţa şi refuzul lui de a se recunoaşte critic literar" sau de ce e necesar pentru a deveni critic să observe mai îndeaproape activitatea altora? Sîntem aici, în ciuda tuturor aparenţelor, pe punctul de a descoperi unul din programele originale ale criticii contemporane. „Critica este sau creaţie, sau nimic", scrie N. Manolescu. „Critica e o acţiune practică, ea nu există în potenţialitate, ci numai în act", ne spune Al. George. Dar nu putem uita că autorul este el însuşi un apreciat prozator, un „creator", prin urmare, ceea ce, din punctul nostru de vedere complică puţin lucrurile. Fiindcă neîncrederea aceasta în forţa de autoiluzionare a criticului trădează disprețul dintotdeauna al scriitorului pentru activitatea criticilor. „Nici un scriitor, citim chiar la Al. George, nu va recunoaşte criticului egalitatea în drepturi la masa creaţiei". Ion Barbu vinde la anticariat *Istoria* . . . lui Călinescu, Sadoveanu e străin de ceea ce spun alţii (sau, cel puţin, vrea să ne convingă), Ion Vinea nu recunoaşte decît autoritatea operei de artă etc. Însă scriitorul Al. George este obligat, într-un fel, să-l accepte pe criticul Al. Geor-

Scanned with CamScanner

ge, iar în cazul acesta disprețul se numește dramă. Autorul este însă prea erudit pentru a se trăda atît de ușor. Și totuși, în *Semne și repere* i se părea că ambele direcții din orientarea actuală a criticii literare — cea impresionistă și cea științifică, a pedantismului documentar sau a traducerii operei literare „în alt limbaj decît cel al literaturii, respectiv al științei cum face, de pildă, structuralismul" — sînt nefericite. O dată, pentru că s-ar ajunge la o falsă noțiune, aceea de critică creatoare, în al doilea rînd, textul, în loc să fie apropiat de cititor, devine ininteligibil, prin obscurizare. Propunînd însă, ca remediu, reunirea celor două forme ale existenței criticii: „intuiția promptă în fața operei de artă" și „studiul mai amănunțit ulterior simplului act de recepție", Al. George reconciliază, în realitate, aspecte aparent contradictorii, „aducîndu-le la matca lor originară". Or, aceasta e dubla origine a criticii literare, sursa filologică, critica de texte și „critica orală, a afirmației spontane, imediate, în fața fenomenului artistic". Dar, văzută astfel, critica precede și urmează literatura exact în aceeași măsură. Parcurgînd obligatoriu cele trei faze — cultură — limbă — literatură, disciplina învață mai întîi adevărul că aceasta din urmă nu e un simplu conglomerat de opere sau o succesiune de nume, ci în primul rînd o ordine a cuvintelor. Încît putem accepta oricare din ipostazele propuse fără teama de a înțelege altfel critica, decît ca o afirmație. Pentru scriitorul Al. George „rostul utopic" al criticii ar fi „recunoașterea de către autor a propoziției critice ca o altă formă a propriei sale realizări critice", utopie logică a creației. Însă criticul, fie și numai prin această năzuință, iese de *sub* nivelul literaturii și prin simpla *interpretare* depășește cîmpul semantic al autorului. Altfel nu s-ar justifica negația și natura polemică a actului critic, manifestări, ne place sau nu, tot ale spiritului creator.

Scanned with CamScanner

Avem dreptul să criticăm teoriile, scrie Gaëtan Picon, „nu avem însă dreptul să criticăm întrebarea din care ele se nasc". Ceea ce-l interesază pe Al. George în cărţile citite este coeficientul de originalitate, „lectura din nou" şi evitarea locurilor comune. În *Marele Alpha* mărturiseşte, dealtfel, că nu-l interesează alte interpretări şi nu le va aminti decît în măsura în care „ar împiedica drumul drept al cititorului la operă". Criticul nu este totuşi o conştiinţă a publicului, n-are cu alte cuvinte o rubrică permanentă la vreuna din reviste, neputînd, aşadar, să-şi rostească în voie opiniile despre ultimele apariţii editoriale. El nu impune valori, ci-şi justifică propriile sale întrebări. De unde şi teoretizarea naturii interogative a actului critic. Din punctul acesta de vedere, rezervele cu care Al. George însuşi îşi priveşte activitatea critică sînt în parte justificate. Situaţia este poate similară cu a lui P. Zarifopol, pe care-l dă ca exemplu, „publicist de poziţie extranee", care „poate formula propoziţii interesante, ca să nu le zicem originale, dar nu îndeplineşte oficiul propriu-zis de critic". E aici un avantaj şi un dezavantaj. Avantajul libertăţii, al depărtării de micile vanităţi rănite sau nesatisfăcute şi dezavantajul unei adeziuni „în singurătate" şi al unui dialog fragmentar. Singura consolare rămîne frumuseţea excursului „prin lumea literaturii" şi a ideilor, patima confruntărilor cu un univers imaginar, acaparator şi dramatic în esenţa sa, „valoare pentru spirit", dialogînd neîncetat cu conştiinţa. Urmarea directă este acceptarea unui anonimat al profesiunii; răstălmăcind, am spune că Al. George afirmă mai mult decît se afirmă şi dovedeşte ceva mai mult decît se dovedeşte a fi cineva. Simplu, „nu există nici măcar critic, ci numai critică". Dar nu asediul repetat al operei îl interesează, cazuistica măruntă, ci viziunea de ansamblu, totalul faptelor mari de cultură şi eve-

Scanned with CamScanner

nimentele cu forță generalizatoare. Textul devine în asemenea cazuri un pre-text.

Literatura europeană în epoca luminilor (1971) de Romul Munteanu e comentată întrucît aduce în discuție o problemă actuală: lipsa de omogenitate a veacului luminilor, contradicția dintre literatură și ideologie, apariția pe terenul raționalismului a noilor direcții literare, opoziția dintre formele sensibilității și tirania doctrinară etc. Literatura română repetă experiența europeană „în sensul larg al cuvîntului", fiindcă, dacă fenomene de contact cu filosofia luminilor descoperim înainte de 1779, „la reprezentanții literaturii religioase și laice din Moldova și Țara Românească din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (în Moldova făcîndu-se și primele traduceri din Voltaire), ori de scrieri de culturalizare a maselor" (Al. Piru), noua estetică a sentimentului exista deja într-o epocă în care apăruseră primele traduceri din Rousseau, Chesterfield, Volney, Young, ș.a. Al. George respinge delimitările întîmplătoare, concluziile pripite sau izolarea mișcărilor culturale „în frumoase toturi omogene". Romantismul nu este o convenție care înlocuiește altă convenție și chiar atunci cînd spiritul său director era evident, conștiința clasică a multor scriitori se trădează destul de ușor. I. Heliade Rădulescu teoretiza principii general valabile „la tot omul, în tot locul și în tot veacul", cînd propria sa creație nu cunoștea respectul pentru reguli. Marea bătălie pentru romantism nu s-a desfășurat în afara preocupărilor literare și teoretice ale poetului. Dar i se potrivesc scriitorului român cuvintele lui H. Blair: „Gustul constă în facultatea de a judeca, geniul în facultatea de a produce". În definitiv, însă, romantică este chiar această sublimă contradicție a unui luminist născut în secolul romantismului sau a unui „raționalist filantropic" (Iorga), învolburat sufletește, așa cum îl vedea D. Popovici. Pornind de la *Originile romantismului românesc* a lui Paul Cornea, se pot discuta tocmai astfel de probleme, așa cum republi-

Scanned with CamScanner

carea *Amintirilor de la „Junimea"*, ale lui G. Panu, este un prilej nimerit pentru a vedea dacă diferitele orientări ale societății ieșene sînt chiar atît de contradictorii cum lasă să se înțeleagă unele studii de istorie literară.

Ne amintim studiul *G. Călinescu — romancier* din volumul *Semne și repere* și înțelegem mai exact acum sensul „anticălinescianismului" lui Al. George. A nu te înscrie în continuarea programului unui mare înaintaș nu e neapărat semn de mai puțină admirație, pentru simplul motiv că a fi original nu înseamnă a repeta. Lovinescu urmase exact același drum și pare un paradox, dar autorul celei mai bune monografii despre Maiorescu era un antimaiorescian. Al. George nu se teme să afirme acest adevăr, pentru că este convins, asemenea lui Lovinescu, că în ordinea vieții nu multiplicarea, nici repetarea, ci singură existența în individualitate ne poate smulge din actualitate și reda în același timp actualității. Riscînd un paradox, aș spune că Lovinescu s-a descoperit pe sine pe măsură ce s-a depărtat de ceilalți și, visînd o identitate cu Maiorescu, sfîrșește prin a renunța la ea.

3. *VALORILE LECTURII*

Viața operei este *durata* sa și istoria literaturii nu este o ordine recunoscută odată pentru totdeauna. Fiind „obiect de interogație", ea nu-și justifică existența decît prin prezent și în măsura în care răspunde întrebărilor prezentului. „Sentimentul grandorii unei opere nu e niciodată sentimentul realității ei istorice; e întotdeauna sentimentul raportului ei cu o conștiință vie. Opera nu există în istorie: ea există în lectura pe care noi i-o facem" (Gaëtan Picon). Ce înseamnă redescoperirea lui Lovinescu? Ce semnificație are faptul că „generația noas-

Scanned with CamScanner

tră se întoarce la Ion Heliade Rădulescu"? Despre amîndoi s-au scris cărţi fundamentale şi despre nici unul nu s-a spus încă totul. În critică şi istoria literară ierarhia judecăţilor este o pură iluzie. Valoarea operei este locul ei în istorie, dar nimeni nu cunoaşte spaţiul provizoriului refugiu al opiniilor. G. Călinescu îl reconsideră pe Heliade în marea sa *Istorie*, după ce Dimitrie Popovici scrisese un studiu despre ideologia sa literară, tot cu ambiţia unei „clarificări". Atunci, vorba lui Al. George, „punerea în discuţie a valorilor e însăşi viaţa lor".

Scrie criticul: „Valorificarea unor figuri ale trecutului e de multe ori o afirmare tocmai a conştiinţei contemporane împotriva autorităţilor istorice sau istorizante"; sau: „Operele trebuie să existe în permanenta lor actualitate şi într-o concomitenţă care numai ea le face să ne aparţină". În opera lui Mateiu Caragiale se descoperă „cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic (de fapt, realist) şi de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator", legitimînd dreptul la existenţă al lirismului. Formaţia filosofică a lui Camil Petrescu l-ar fi dus într-un impas al cărui rezultat e un proces de înstrăinare de „arta cuvîntului" şi de literatură în general. Urmuz e „un caz interesant de psihologie artistică" valoros întrucît „a fost valorificat de alţii", opera lui fiind în realitate „o simplă schimonoseală, amestec de joc de cuvinte, de fantezism grotesc şi de umor căznit" etc. Sigur, modul acesta de a discuta poate şoca; noi înşine n-am acceptat unele opinii despre romanul lui Călinescu, ceea ce nu înseamnă că punem la îndoială calitatea „adevărului" în legătură cu obiectul criticii lui Al. George. Se caută în operele trecutului ceea ce are o valoare pentru prezent. Rezultatele pot fi puse sub semnul întrebării, nimeni nu deţine monopolul judecăţilor absolute, dar rămîne adevărul că raportul dintre tradiţie şi actul critic nu poate fi decît polemic.

Scanned with CamScanner

Scriitorul este la fel de singur ca și criticul. Astăzi ni se par toate limpezi, dar cînd timpul nostru va vorbi altora, istoria noastră literară nu va fi cu nimic mai dramatică decît altele. Eminescu contestat de Macedonski, Rebreanu de Arghezi, Arghezi de Ion Barbu, Camil Petrescu de Eugen Ionescu, E. Lovinescu de Camil Petrescu... Opera rămîne pentru moment singură și în singurătatea ei caută drumul către conștiința critică. Dar de fiecare dată apropierea este iluzorie, pentru că de fiecare dată judecata este parțială. Înțelegem acum refuzul lui Al. George de a se recunoaște critic și supunerea sa unei „tradiții", în care textele s-ar vrea nu atît o opoziție „față de opinia comună", cît o completare a ei. Pe de altă parte, odată săvîrșit pactul cu opera literară, renunțarea nu mai este posibilă. Din acest moment, însă, criticul se vede obligat să mărturisească asemeni lui Montaigne: „Eu vreau judecăți care să răzbească de-a dreptul acolo unde îndoiala este mai mare". Ceea ce urmează nu este decît o problemă de talent.

Scanned with CamScanner

IV. *VIAȚA PROVOCATĂ*

Scanned with CamScanner

- *Vîrsta adoptivă*
- *Spațiul intimității*

Scanned with CamScanner

VÎRSTA ADOPTIVĂ

O lectură a *Trilogiei culturii*, mai puţin obsedată de efortul întemeierii unei filosofii a inconştientului, ne dezvăluie un Lucian Blaga mai apropiat tradiţiilor romantice, decît direcţiilor psihanalitică, morfologică, metafizică sau parapsihologică. Nu inconştientul cosmotic, prin urmare, aşa cum este conceput în *Orizont şi stil*, ci chiar acele „conţinuturi pozitive", în care se bănuia esenţa miraculoasă a noii viziuni, ameninţau „să devină manivela unei flaşnete cu melodii stereotipe". S-o spunem deschis, fără să punem nici un moment la îndoială latura gravă şi dificilă a sistemului, ni se pare totuşi că scriitorul se dedă cu mare plăcere „la un prodigios şi pasionant joc al fanteziei", lăsînd impresia că prietenoase şi îmbietoare, aşa cum le-a dorit, devin problemele tocmai sub acest unghi.

Accentul de stranie singurătate, vinovăţie, prematură neliniște, „sub ceruri cari încă nu s-au clădit", gîndul întoarcerilor, din volumul *La cumpăna apelor* (1932), se continuă într-un univers în care, aparent, monologul pierde din dramatism. Acesta este următorul volum, din 1938, *La curţile dorului*. Dar afirmaţii ca acestea: „Regăsescu-mă pe drumul / începutului, străbunul"; sau: „Stelele deasupra mea / nimeni nu mi le-a fura" ne menţin încă în zonele mărginaşe ale gîndirii poetului. Adevărul era altul, neschimbat din anii debutului: „Caut, nu ştiu ce caut" şi certitudinea, aceeaşi oră rămasă fără făptură. Lucian Blaga avea în aceeaşi măsură „figura

Scanned with CamScanner

liniştită şi demnă" a clasicului şi înfăţişarea obosită a celui ce poartă în sine „febra eternităţii".

Între senzaţia tîrziului şi revenirea „cu-amurgul în trup", dacă este adevărat că înstrăinarea înseamnă desprinderea din peisaj, *poetul întemeiază un mit al copilăriei* ca vîrstă a creaţiei. Iată un posibil sens al tainicului tărîm de dincolo („celălalt tărîm"), spaţiu al amintirei, cu toate semnele dătătoare de unitate stilistică: orizontul temporal şi spaţial, atitudinea anabasică şi catabasică, năzuinţă formativă etc. Nu vedem nici noi prin ce am depăşi marginile îngăduitului, dacă am observa în filosofia lui Lucian Blaga mai ales această dimensiune şi nu neaparat speculaţiile teoretice (repetăm, deloc lipsite de valoare), dar oricum nu indispensabile atunci cînd considerăm că dinamica, formele cognitive şi „modurile de reacţiune" sînt nu atît ale inconştientului, cît ale amintirii. Este vădit acum că pentru poet mitul copilăriei nu este doar unul din edificiile sistemului său filosofic (mereu deschis, dealtfel), ci în primul rînd o sursă de informaţie, lăsînd la o parte comentariile în care fraza deşi polemică se ţine prea îndeaproape de teoriile lui Frobenius, Spengler, Nietzsche, Kant şi autori necitaţi de studii indice şi bizantine.

Nu este necesar nici un fel de efort, aşadar, pentru a observa că în *Trilogia culturii* „planul sensibilităţii concrete" şi „planul imaginaţiei" sînt două lumi complementare şi nu identice. „În imaginaţia noastră aceste orizonturi . . .", „în imaginaţia noastră mediul spaţial bunăoară . . ." repetă poetul şi nici nu mai era chiar atît de necesară sublinierea pentru a observa că în afara documentaţiei universul adevărat al filosofului era această prelungire firească a primei vîrste într-un mediu tot atît de familiar al maturităţii. Fiindcă rareori, pentru ca să demonstreze că în unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste „culturi de viziuni spaţiale cu totul distincte", scriitorul merge mai departe „decît în Ardealul nostru, această vatră etnografică de-o excepţională bogăţie". Al-

Scanned with CamScanner

tădată, definind viziunea spațială românească, demonstrația trimite la aceeași perspectivă inversă. Dansul, jocul, doina, „disparatele domenii ale vieții populare" nu sînt oare întîiele elemente presimțite ale spațiului imaginar?

Dacă ni s-ar îngădui să-l apropiem pe Blaga de un orizont temporal, acesta ar fi, fără îndoială, timpul-cascadă, în care „accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului", timp prin el însuși „și deci cu atît mai mult prin ceea ce se petrece în el și prin necurmata îndepărtare de un punct inițial". Situare pe care o propunem deocamdată numai întrucît ne interesează disponibilitățile lirice ale filosofului. „Oricît de abstractă ar fi o concepție metafizică, citim în *Orizont și stil*, ea e totdeauna pătrunsă de filoanele lirismului propriu sufletului uman, ca un obraz de zvîcnirile albastre ale vinelor. Lirismul și spiritul metafizic, fiecare cu făgașurile sale, dar ce împletitură dau cîteodată împreună, datorită orizonturilor inconștiente ale sufletului! Ce diferențe de lirism de ex. între o concepție metafizică în perspectiva «timpului cascadă» și o concepție metafizică în perspectiva «timpului havuz»! Ce latentă, tulbure, subterană melancolie, în una; ce explozii, positive, de încredere și de bucurie, ce sămînță de lumină în cealaltă". Iată, prin urmare, fericiții termeni ai filosofiei lui Lucian Blaga: latentă, tulbure și subterană melancolie. Nu va fi fost oare poetul, prin lungile sale peregrinări europene, stăpînit de aceeași *nostalgie orizontică*, nu va fi fost oare inconștient legat de același peisaj pe care-l teoretiza în 1936 și nu va fi simțit același dezacord între civilizația materială occidentală și firea sa iremediabil lirică? Eruditele pagini despre arta și filosofia indică, egipteană sau bizantină, din *Accentul axiologic*, ori din alte capitole, nu se suprapun exact peste intențiile mai ascunse ale autorului și strategia comentariului rămîne adeseori o simplă provocare. O taină se adaugă alteia, în același ritm înalt și indefinit ondulat.

Scanned with CamScanner

Ancorarea într-o viaţă anonimă trebuia să fie, în realitate, circumscrierea unui efort de definire a demiurgicului, o intrare cu entuziasm „în robia copilăriei". Înţeleasă copilăria şi ca „vîrstă adoptivă" a oricărui mare creator. Nu întîmplător deci argumentaţia apelează frecvent la diversele variaţiuni pe teme sacrale, la articulaţiile secrete ale gîndirii mitice, la fabuloasele intuiţii ale primei vîrste sau la păgînătatea credinţelor populare. Ar putea fi vorba într-adevăr *Despre asimilare*, dar ce vrea să demonstreze în fond scriitorul, decît că aceasta se poate întîmpla „şi fără retorică, discret, în arzătoare, dar stăpînite viziuni". Cu alte cuvinte, spontaneitate şi invazie a pitorescului, dar şi „visătoare cumpătare". Efectul imediat este un fel ciudat de „autohtonizare", fiindcă văzînd totul întovărăşit „sub curcubeul unui singur destin", Blaga nu face altceva decît să se lase în grija tutelară a spaţiului mioritic. Depăşeşte însă cu asta, poetul, obsesia acelui „cuib al veşniciei" din volumele de versuri? Fără îndoială că nu! Iar spaţiul afectiv, să repetăm, invazia pitorescului, lumea ca o podoabă, ornamentica şi apelul insistent la elementul stabil al arhitecturii şi geografiei Ardealului, sînt o probă că dorul ca „boală cosmică" şi invincibila stare a firei are un nume foarte precis. Şi acest nume, dacă dorul este existenţă spre *ceva*, într-un indefinit timp-cascadă, se numeşte simplu copilărie, mit nenumit întocmai, din moment ce mitul însuşi nu poate fi tălmăcit în graiul ideilor. El este însă viziune integratoare, amplificare a datelor concretului şi revelarea aspectelor inedite ale realităţii.

Să ni se îngăduie să afirmăm că filosoful trăieşte „atmosfera mitică", aducînd mărturie pentru aceasta chiar cuvintele sale. Despre „sarcina" lor mitică poetul a vorbit adeseori şi a da acum exemple este de prisos. Însă ce vom spune despre „risipa" de lirism într-o lucrare în care spiritul de sistem e totuşi atît de vizibil? Şi ce vom spune despre explozia metaforică din *Trilogia culturii*? Blaga scrie: podişul valorilor, rîul fără prund al iluzii-

Scanned with CamScanner

lor, apele tăgăduirii, snop de negaţiuni, ultimul prundiş al lumii, icoană cosmică, stelară viforniţă, cămară lăuntrică a poeziei, un port se felureşte exploziv, o ornamentaţie pare urmă de pasăre pe zăpadă, un costum este „strigător ca un răsărit de soare", propoziţiile unei aripi de zefir, adierea unui suspin, azurul se metamorfozează la Mallarmé în „vecernie albastră" etc. Iată o inspirată, ar fi spus Blaga, „abatere de la planul suprem" al trilogiei filosofice.

Ni se pare, pe de altă parte, că nu întîmplător o secţiune specială, *Cultură minoră şi cultură majoră*, speculează ideea copilăriei ca „realizare autonomă", care îşi are „structurile ei unice, incomparabile, mulţumită cărora ea încetează de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie". Ceea ce vrea să însemne că „ea e un ţinut îngrădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăşi, bucurîndu-se de o deplină suveranitate în hotarele ei". Nimic nu duce la ideea că „vîrsta copilărească a unei culturi" ar fi sinonimă cu cultura minoră, ci la ideea că durata copilăriei culturii este *eternul*. Pe temeiul acesta numai se poate vorbi de o revelaţie fără cuvinte. În timp, copiii se află „în robia maturităţii", valoric, oamenii maturi ar trebui să simtă „robia copilăriei". În patima cu care Blaga îşi trădează această vîrstă, am spune că este o bărbătească, dar, în acelaşi timp, nostalgică tăgăduire.

„Ne aducem aminte . . .". Expresia este puţin agresivă, faţă de fraza obişnuit protocolară a autorului, dar are avantajul unei repezi schimbări de orizont. Spaţiul autarhic al copilăriei, suficient sieşi, comunică doar cu universul cosmocentric al satului. Geografia mitologică nu se învaţă, ea ne este dată. I-a plăcut lui Blaga să coboare în „ţinuturile de mare densitate ale misterului, unde gîndul nu se mai poate mişca decît îmbrăcîndu-se în tăceri rituale". Or, mitul copilăriei ni s-a părut a fi, cu toate implicaţiile sale, „pragul pe care pasul începe şi se curmă de la sine". Studiul *Geneza metaforei şi sen-*

Scanned with CamScanner

sul culturii se încheie cu o parabolă: „Se povestește că poetul care pe vremuri descrisese iadul și alte tărîmuri mărginașe, umblînd pe străzile cetății sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor: «Iată omul care a fost în iad». Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decît în imaginație. Dar niciodată el nu și-a luat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminți degetele arătătoare ale străzii. Tîlcul acestei reticențe este poate tocmai acela că într-un anume fel, numai lui însuși știut și de necomunicat, poetul umblase totuși prin tărîmurile oprite". *Trilogia culturii* este un amestec neobișnuit de erudiție, improvizație și spontaneitate. Înțeleasă în eternitatea ei, copilăria nu era oare pentru Blaga tocmai acel *tărîm oprit* în care gîndul și veșnicia „seamănă ca niște frați"?

Scanned with CamScanner

Regresiunea psihologică a lui Moromete e o pierdere treptată și sistematică, nu numai în timp, ci și *în spațiu.* Dar situația nu este singulară, pentru că ceea ce se poate numi intimitate pentru majoritatea eroilor lui Marin Preda este, de fapt, un antidot inutil împotriva înstrăinării de sine și de cei din jur. Cutare personaj are de multe ori sentimentul că este singur (Surupăceanu, Niculae și alții) pe cînd în realitate limbajul *comunicării* se descoperă tocmai prin aceste stări izolate. Numai că efuziunea sufletească, explozia de afectivitate nu prea sînt întîlnite în cărțile lui Marin Preda. Moromete e adeseori în situația generalului căruia îi murise bravul fiu pe cîmpul de luptă, aureolat de glorie, fără să-i fi mărturisit marea lui iubire. Dealtfel personajele, și ale nuvelelor și ale romanelor, sînt în general prea supuse stoicismului lor pentru a-și permite să încalce principiul autoritar al rațiunii.

Bucuria tatălui de a-și ști un fiu în preajmă devine o obsesie, dar nu mai mult decît atît. Așa cum patima progesturilor decisive nu prea este cunoscută în această proză. Sînt acceptate mai degrabă stările depresive, însingurările și aparenta indiferență față de evenimente, ceea ce vrea să însemne că, mai nerăbdător decît oamenii, timpul creează anacronisme nu atît în planul gîndirii, cît al acțiunii imediate. Fiindcă la fel sau poate mai inutile par, raportate la viitor, excesele de zel sau exagerările nu știu cărui responsabil cu muncile, să zicem, decît medi-

Scanned with CamScanner

taţiile lui Ilie Moromete pe prispa casei. Căci personajul, putem la fel de bine folosi şi pluralul, este un socratic, este cel care neagă nu fiindcă n-ar cunoaşte îndeajuns adevărul celuilalt, ci fiindcă n-a ajuns să creadă definitiv în sine. Niculae are această nostalgie amestecată cu teama de a se simţi într-o bună zi prizonierul lui însuşi.

Interminabilele monologuri ale lui Ilie nu traduc decît această insistentă căutare de sine. „Moromete, notează scriitorul, avea uneori obiceiul — semn de bătrîneţe sau poate nevoia de a se convinge că şi cele mai întortocheate gînduri pot căpăta glas — *de a se retrage pe undeva prin grădină sau prin spatele casei şi de a vorbi singur*".

Am numit deja pînă acum trei spaţii esenţiale de „securitate şi aventură" în proza lui Marin Preda: *prispa*, *bătătura* şi *grădina*. Univers aparent închis, toate trei desemnează, în realitate, extraordinara capacitate a autorului de a sublima stările de conştiinţă. Înainte de a vorbi cu alţii, personajele îşi ascultă gîndurile şi dintr-un sentiment tragic al neputinţei, dar şi din al superiorităţii de cele mai multe ori. *Prispa este locul de veghe, ochiul dinspre vis al casei, refugiu şi negaţie, pentru că este în exclusivitate „stare a sufletului"*. Ilie Moromete, cînd nu filosofează sau se plictiseşte de stat la poartă, se aşază pe prispă. Cînd primeşte hîrtia cu chenar negru, prin care era anunţat că Nilă pierise în luptă la Cotul Donului, stătu acolo „o jumătate de zi nemişcat" şi „nu se putu şti dacă în acest timp îi cursese vreo lacrimă sau rămăsese doar aşa învăluit şi parcă paralizat de mişcarea nevăzută a aripilor morţii, care se opriseră şi deasupra casei lui". Pe preceptor îl întîmpină indiferent tot pe prispă, iar foştii liberali nu vor afla un loc mai bun să-şi reia discuţiile de altădată. Prispa devine, în felul acesta, locul iluzivei siguranţe, un spaţiu al visului şi al reveriei, al inutilului sentiment de stabilitate şi confort, metaforă a unui orgoliu funambulesc

Scanned with CamScanner

și teatral și a unui fragil echilibru, îndoielnic chiar prin obstinația cu care este apărat.

Alungat din casă de Ilinca, Ilie Moromete nu se va mai opri, ca de obicei, pe prispă, ci „atras în mod ciudat de ploaie" coborî cu capul plecat, nemaifăcînd nici una din acele mișcări din care alții ar fi putut deduce că vechiul cap de familie ar mai fi stăpîn pe situație. Fără îndoială că așa cum G. Bachelard, în *La Poétique de l'espace*, descoperă nelimitate posibilități de „analiză a intimității" sau forța „puterilor de integrare" a diferitelor obiecte sau elemente din imediata apropiere a existenței umane, la fel de ușor, printr-un simplu transfer de termeni, procedeul ar putea fi aplicat cu rezultate asemănătoare în orice ficțiune. Dar formulele: „coltul nostru de lume", „primul nostru univers", „furtunile vieții", „cosmos simplificat" etc. ni se par prea generale, chiar dacă autorul lor se vrea un lector izbăvit de patima obiectivității și judecății de valoare. Pentru că nu automat o fenomenologie a imaginației duce la definiția exactă și a specificului imaginii și, în definitiv, a textului respectiv sau, altfel spus, a viziunii. Pentru că oriunde o casă, de exemplu, poate fi un colț de lume, dar numai la Eminescu ea se poate ridica „în mijlocul unei ogrăzi pustii" sau numai la Arghezi lumea poate străluci „ca o ogradă". Sau numai în spațiul românesc G. Călinescu își putea imagina, într-o capitală invadată de alb, coloane multiplicate geometric și discrete fîntîni arteziene, un mare palat, obsesia dintotdeauna a autorului, „monument colectiv" înconjurat de prispe de piatră, capabil să liniștească spiritul și să mulțumească privirile.

La Marin Preda, bătătura (ograda) este o „tindă a cunoașterii", vorba poetului, și a o străbate nu e mai puțin lucru decît a te familiariza de fiecare dată cu cine știe ce mari taine. Bătătura își are un timp al ei, altul decît al marelui univers, măsurat după semne inițiatice nu tuturor accesibile. Recunoașterea ei înseamnă revenirea

Scanned with CamScanner

la o ordine asupra căreia timpul şi evenimentul îndeobşte nu pot avea vreo influenţă. Fără ea omul ar fi cu adevărat o „fiinţă dispersată" şi ca nici un alt element al cosmosului uman posedă acea „forţă de integrare" menită a transcede „spaţiul geometric".

Este una din multele revelaţii pe care autorul nu le numeşte. Dar pe care o putem numi noi, cu un termen general împrumutat din *Convorbirile* publicate de Florin Mugur: „viaţa ca miracol de contemplat". *Curtea, ograda, bătătura sînt obsesia acestui miracol.* Ele nu traduc atît o concepţie tradiţională şi o plăcută visare a structurilor arhaice, cît mecanismul intim al unei expansiuni în spaţiu, peste care iluzia tinde deseori către un sublim al negaţiei gratuite. E mult joc acolo unde se poate întîlni „rîsul de dispreţ" alături de vis şi de nebunia donquijotescă. Dar nu putem uita că personajele lui Marin Preda n-au de ales între „securitate şi aventură". Ele nu cunosc decît a doua alternativă. Sînt aproape imorale prin duritate (chiar cînd fac binele) şi prin sentimentul continuităţii, în sensul în care scriitorul explică moralitatea, conştiinţa că persoana fizică nu este nemuritoare. Următoarea frază nu este exactă, prin urmare, decît în ordine biologică: „E limpede că autorul evită să stăruie asupra momentului sublim care este naşterea". Mitologic aproape, eroii se creează gîndindu-se pe ei înşişi. Călătoria, monologul sau tăcerea sînt stările necesare ale acestei cunoaşteri de sine. Cînd Moromete avea senzaţia, şi alte personaje o aveau la fel, că este prizonierul elementelor şi al propriului trup, lumea nu mai era decît o proiecţie a spiritului ordonator (modelator) asupra materiei informe şi a evenimentelor haotice. Sentimentul nu putea fi altul decît cel al creaţiei, pentru că „lumea este nouă", „cînd imaginea este nouă", spune criticul. Aşa ne şi explicăm de ce Ilie Moromete nu lucrează niciodată în sensul iluziilor sale, ci împotriva lor.

Scanned with CamScanner

Există în primul volum al *Morometilor* o pagină antologică. Imaginea este halucinantă: o poartă deschisă și bătătura care năvălește în larg și cîmpia care năvălește înăuntru, „prin golul căscat" și drumul omului, spre ce? Spre „acea bucurie liniștită, aproape neștiută de el însuși, dar luminoasă și eternă ca și cerul". Locul geometric poate fi oricare, cel mai apropiat poate fi grădina, poate fi prispa sau poate să nu fie nici unul. Muțenia absolută a lui Niculae, retras într-o seră de flori, acuză. Tot în grădină, gestul lui Moromete de a adînci șanțul cel mare al apelor eliberează. Dar importantă rămîne, și într-un caz și în altul, o fericită inegalitate a omului cu sine, după un vechi principiu care spune să nu-ți trădezi decît captivitatea.

Scanned with CamScanner

V. *CĂLĂTORIA: O DISCIPLINĂ A IMAGINAȚIEI*

Scanned with CamScanner

- *«Castelele» din Spania*
- *Morala unei dezamăgiri*

Scanned with CamScanner

«CASTELELE» DIN SPANIA

În 1846, Mihail Kogălniceanu se afla de aproape un an la Paris, plictisit, zice el, urmărit şi de imaginea monotoniei oraşelor moldovene. Vrea să respire alt aer şi tocmai i se oferă „perspectiva uneia din cele mai frumoase călătorii din lume" în Spania, plus şansa de a asista la ceremonia căsătoriei reginei şi a surorii ei, infanta de Castilla. Dorinţa de a vizita Peninsula Iberică i-a fost aţîţată însă de romanul francezului Jean-Pierre Claris de Florian (1755—1794), *Gonzalve de Cordue* (1791), tradus în româneşte şi tipărit în editura *Cantora Daciei literare* (două volume, 1840). Jurnalul scriitorului reţine paralelisme şi similitudini de simţire, comportament, gust, port, observaţiile provoacă „viaţa uitată" şi nu depăşesc marginile decorativului. Cîntecele castilienilor îi amintesc de „danţul flăcăilor români", pe coasta unui munte i se pare că zăreşte „munteni scoborîndu-se din Carpaţi şi mergînd la iarmarocul din Fălticeni", „andaluzii au aceeaşi reputaţie de fanfaronadă ca focşănenii la noi" etc. Se înţelege că, romantic fiind, Kogălniceanu e interesat de tradiţie, de poezia timpului în general, are obsesia originalităţii şi a trecutului naţional. E preocupat, prin urmare, de cultivarea simţului patriotic şi de prezentul în care „singurele slobozenii ce sînt, sînt acele ce au scăpat la ochii despotismului". Starea obişnuită a autorului e reveria, iluzia şi gestul patetic, disciplina călătorului e una socială, se verifică mai mult decît se descoperă şi se transcrie ceea ce poate fi cîndva punct de

Scanned with CamScanner

referință. Se studiază „ruine măreţe" şi se contemplă „natura petrei"; drumeţul coboară în subterane, străbate galerii, făcînd jocul „închipuirii întinse" hrănită cu lecturi din Schiller şi Lamartine. Marile tablouri şi „extazul de nedescris" resping ideea de interior. Imaginea paşoptistului care merge în fruntea noroadelor cu lira în mînă presupune un spaţiu deschis.

*

În 1853, Vasile Alecsandri îşi prezintă demisia din funcţia de arhivist al Statului şi întreprinde o călătorie în Franţa de Sud, Maroc şi Spania. Dar „Spania lui Alecsandri este tot atît de romantică şi convenţională ca a tuturor înaintaşilor lui Prosper Merimée: o Spanie Maură, mişunînd de briganzi şi contrabandişti" (Alexandru Marcu). *Călătoria în Africa* dă itinerarul: Cadix, Sevilla, pe rîul Guadalaquiri, la Córdoba cu diligenţa, Barilen şi Granada, în sfîrşit Valdepenas, Aranjuez şi Madrid. Doar atît; descrierea a rămas o simplă promisiune.

*

Ion Ghica cunoaşte Spania înainte de a pune piciorul pe pămîntul ei. La bordul vasului „Egiptus" o doamnă din Chio „grasă, mare şi însărcinată" i-a zgîriat bietele urechi cîntînd de patruzeci de ori, în două ore, *La donna e mobile*, „fără să piardă niciodată ocazia de a lua aceleaşi note false în aceleaşi locuri". Întîmplarea de tot hazul e povestită, în 1857, lui Grigore Alexandrescu. În 1885 e reprezentantul României la Congresul Poştal; i se pare totul *all right*, minus faptul că n-are cameră cu vedere spre mare. Călătoreşte în „vagonul-toaletă" şi traduce observaţiile în cifre. Trenul spaniol mergea „mai încet decît altădată cu catîri" (22 ore, parcurse de englezi în 8). Ce s-a discutat la acel Congres

Scanned with CamScanner

Poştal nu ni se spune. În schimb la prînz se serveau „curci, fazani, blamanjele, fără a mai socoti vinurile de Madena, de Porto, de Şampanie, val de Penas" etc. Cu toţii lucrau, aşadar, pentru a-şi prelungi şederea (după o excursie la castelul de la Cintra, urmează alt „ospăţ cu trufe şi băuturi ameţitoare"). Scriitorul e un vizual; generalizează prin formule care nu presupun senzaţia: „adevărată pădure de camelii", „adevărată minune a lumii" etc. E remarcabilă în schimb orientarea în spaţiu şi incomparabilă arta naratorului.

*

Figura lui Moise, spărgînd tablele legii, şi de erudit „monstruos" a lui Nicolae Iorga se umanizează în „peisagii", unde reacţiile imediate şi (uneori) sentimentalismul îl apropie mai mult de cititor. Portretul mitologic din *Istoria literaturii* lui Călinescu se pierde, filosoful culturii abandonează masiva informaţie, documentul e abil mascat şi imaginaţia disciplinată (sufletul nu mai funcţionează prin explozii). Universul se miniaturizează: bucătării, farmecul gospodăriei, înţelepciunea animalelor, contemplarea gesturilor. Călătorind la Madrid sau Granada, Iorga se „înmulţeşte", cultivînd „literatura interioară" mai puţin cunoscută de înaintaşi. Spaţiul e acum geografie a sufletului şi dorinţa de extraordinar se materializează în formula „ochii în patru" (trecerea de *unde* şi *cînd*, la *cum*). Cînd părăseşte „infernul diplomelor", Iorga e un intimist care nu refuză extazul şi candoarea.

*

Chiar şi în memorialul de călătorie, preocupările psihologice şi sociologice ale lui Mihai Ralea se observă imediat. Pînă să vorbească despre Spania (*Nord-Sud*,

Scanned with CamScanner

1945) definește cu oarecare indiferență chiar indiferența. Oamenii lui sînt plictisiți de „contactul cu infinitul" (Kogălniceanu trăia un „extaz de nedescris"), dar nu cunosc nici „contactul cu prezentul". Existența e alcătuită din „delicioase plictiseli" și „minuscule piedici", e percepută la modul abstract-ironic: marea e „virginitate geologică", „frămîntare absurdă de valuri", „frămîntare mecanică de elemente". Reacția e cenzurată, gestul filtrat prin experiența lecturii, entuziasmul temperat prin referințe istorico-etnografice. Totul își face simțită prezența, cu excepția celui care scrie. De unde expresiile fals reflexive de tipul: „mă gîndesc ce a trebuit să fie", „mă trezesc din atîta filosofie" ș.a. Nu se poate totuși vorbi de un deficit de sensibilitate; Mihai Ralea face, simplu, operă de cultură și informație. El știe că turcii au fost învinși de voluptate, că vinul poate fi un criteriu pentru determinarea „psihologiei popoarelor", că politețea și sociabilitatea spaniolă sînt „o emanație directă a grandorii și fastului sufletesc". Lipsit de surprize, comentariul se salvează doar prin anecdotă. Cadînele, după „adoptarea formulei moderniste" invadează străzile, un logodnic amînă nunta spre a oferi posibilitatea iubitei să-și însușească limba franceză (nu cunoaște decît germana și engleza) etc. Notațiile sînt scoase din cărți, biblioteca e anticameră a universului geografic. Autorul scrie jurnalul călătoriei cu intenții științifice, refuză ficțiunea; definește specificul național spaniol, e preocupat de „egalitarismul în aristocrație", de moravuri și viața politică. Din lucrări străine: Prosper Merimée, Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*), Keiserling, întocmește un indice de probleme, neluînd în seamă ceea ce T. Vianu numea proces de uitare și îndepărtare de concret (chiar și numai de idei fiind vorba). Meyer Gräfe, în *Spanische Reisen*, înregistrează fazele deziluziei la întîlnirea cu Velásquez; Mihai Ralea își mărturisește *amărăciunea* întîlnirii cu Góya („pe jumătate bizar, pe jumă-

Scanned with CamScanner

tate «poseur»"). Pe scurt, pagini interesante, dar ieşind toate dintr-o „intenţie austeră", mai mult o probă de inteligenţă decît una de poezie şi spontaneitate.

*

¡Olé¡ España de Adrian Marino se înscrie într-un program critic şi cultural destul de binecunoscut de-acum cititorilor familiarizaţi cu textele şi intervenţiile orale ale autorului. Între erudiţie, informaţie, livresc şi raţionalitate, pe de o parte, şi extaz, efuziune, lirism uneori, pe de alta, nu e atît o problemă de opţiune, cît de „denunţare" a unei individualităţi (subiectivităţi) sustrasă, tot programatic, obişnuitului examen al inteligenţei. Autorul unui roman propune o convenţie, autorul unui memorial o impune cu sentimentul unei descoperiri tîrzii: nimic din ce scriem nu este altceva decît „proiecţie a subiectivităţii". Se înţelege prin asta şi subiectivitatea colectivă (istorie, tradiţie etc.), sau, mai poetic spus, după Călinescu, „naufragiind şi înecîndu-mă în ocean, m-aş duce la fund în ţărîna mea natală".

Ce trebuie să înţelegem în situaţia aceasta prin spontaneitate? Pleacă Adrian Marino în Spania numai pentru a pleca, simplu, nemotivat, din spirit de aventură aşa cum plecaseră altădată Kogălniceanu şi Alecsandri? Sau trăieşte autorul „de orientare şi formaţie raţionalistă" un moment paradoxal: familiarizarea cu o realitate nu pe calea cunoaşterii ca „proces cerebral", ci pe aceea a acceptării deliberate a himerei?

Se poate răspunde şi da şi nu! Ritualul plecării este regizat, autorul pregăteşte trei duminici la rînd cîteva emisiuni pentru *Radio Svizzera Italiana*, întreţine corespondenţă, are în vedere mai multe conferinţe la universitate etc., dar fascinaţia întrece în timp aceste, într-un fel, protocolare pregătiri. Numim în primul rînd lecturile, mai ales din perioada ieşană, pentru a înţelege că primul contact cu Spania nu erau decît raportări teh-

Scanned with CamScanner

nice, ideologice şi profesionale şi mai puţin entuziasmul obişnuit al unor astfel de iniţieri. Comentariul cărţii lui G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spanioale*, este excepţional (ca interpretare) tocmai în acest sens. Aici este vorba de ficţiune, „o enormă fantezie", literatură, cu alte cuvinte, ceea ce ar presupune cel mult „incidenţă şi coincidenţă fragmentară" cu universul fizic. Invadat de lecturi, experienţe livreşti, imagini cinematografice şi titluri bibliografice, Adrian Marino uită totuşi metodic, fascinaţia este şi ea „pragmatic — sublimă", încît macedonskianismul este adevărata cale de apropiere de spiritul spaniol.

Deci bovarism, „dedublarea dintre aparenţă şi realitate, preconceput şi intuiţie imediată, achiziţie intelectuală şi verificare vitală", impetuozitate şi depresiune, elan şi dezgust, ambiguitate şi aproximare etc. Altfel spus, calitatea abstractă a temelor istorico-literare — (baroc, biografie, constante istorice) şi „saltul în necunoscut", imprevizibilul senzaţiei, contactul cu absolutul. Interesul cărţii este dat de aceste stări limită şi de aceste tensiuni care se transmit textului printr-un procedeu inteligent al „alienării" subiectului. Mereu descoperă autorul ceea ce în realitate verifică şi mereu literaturizează ceea ce exista deja fixat în concepte.

De unde „rătăcirile voluptoase", senzaţia labirintului, farmecul surprizei, poezia incertitudinii şi a gratuităţii, ostentaţia inutilului, „sentimentul libertăţii, expansiunii şi relaxării", pe de o parte, şi al gustului pentru monumental, abstract, simţire, sinteză, pe de alta. Citim într-un capitol intitulat *Reculegere oceanică:* „Dealtfel, efectul moral, purificator al oceanului este unic. Dispar toate obsesiile, preocupările dureroase, idiosincraziile, suferinţele, fie lăsate pe mal, fie aruncate în apă, una după alta. Simt că aşa-zisa «viaţă literară», cu toate micile sau marile sale mizerii, nu mă mai interesează şi aş fi fericit dacă această stare de spirit ar rămîne permanentă".

Scanned with CamScanner

Adrian Marino e mai poet decît Mihai Ralea, să zicem, psihologul pentru care marea era o simplă „virginitate geologică", „frămîntare absurdă de valuri", „mișcare moartă", „frămîntare mecanică de elemente" etc. Absența poetului n-o va presupune tocmai de aceea niciodată pe cea a poeziei.

Dar Adrian Marino este uneori prea obsedat de temele sale pentru a nu se trăda amestecul de însingurare și ironie, judecată critică și iritare, exces de corectitudine și blazare, cerebralitate și fantezie, orgoliu și dezgust etc. Ieșit din bibliotecă, autorul participă bucuros la viața străzii, a cetății (o altă obsesie), asceza se transformă pe nesimțite în voința unei nesfîrșite expansiuni și reclu ziunea nu se mai ghicește decît în discrete gesturi de obișnuit al cărților.

Ce descoperă, prin urmare, Adrian Marino în Spania? Spectacolul monumental, construcția grandioasă, „ener gia și volumul imens de muncă" (al lui Rubens), „care pulverizează pur și simplu orice diletantism, orice improvizație", un sentiment special al istoriei (lipsa complexului de inferioritate), spiritul de independență, nedocilitatea etc. Să ne surprindă atunci tonul polemic al multor pagini, trimiteri la intervenții mai vechi și referințe la „obiceiuri" ale noastre?

Dimpotrivă, „realitatea mîndriei" ar putea sau ar trebui să implice și un plural al politeții: „«Cred» deci la modul «spaniol» în intransigența și puritatea absolutului, în refuzul pragmatic al «realității» imediate, vrute, fragmentare, în favoarea realității gîndită în forme perfecte, pure, printr-un «don-quijotism» programatic al pasiunii incandescente și abstracte al creației ca «angajare» totală și proiecție ideală". Spontaneitatea este un atît o problemă a imaginii, cît a cultivării ideilor.

Să adăugăm, prin urmare, că *¡Olé! España* este o carte firească și totodată neobișnuită, exact în măsura în care seducția comentariului și plăcerea digresiunilor, eliberate de „fumurile cărturărești" ale predecesorilor, rea-

Scanned with CamScanner

lizează un fascinant *spectacol* (un impresionism sui-generis) a cărui justificare se află în opera de pînă acum a autorului. Tot un model deci, al ideii de modern. Străbătînd Spania, Adrian Marino este mai mult actor decît spectator, reabilitînd o anumită agresivitate a privirii și un anume scepticism al pasivității. Din fericire, pentru că numai astfel se realizează sensul activ al dezrădăcinării și șansa de a ne salva din eroare și falsele certitudini; cu un cuvînt luat din Descartes: scăpăm de obsesii, exersîndu-ne în dificultăți. Optînd pentru o competiție a valorilor, Adrian Marino demonstrează, în fond, că „a cunoaște este o certitudine mai mare decît a ne îndoi". Memorialul ar fi, așadar, drumul către o „certitudine morală", nu însă prin imaginație, ci prin nesfîrșitul teritoriu al experienței.

Scanned with CamScanner

MORALA UNEI DEZAMĂGIRI

În maniera sa obișnuit aforistică, G. Călinescu scrisese în încheierea capitolului despre Bolintineanu din *Compendiul* de *Istoria literaturii române:* „Proza și dramaturgia reprezintă latura cea mai ridiculă a operei lui Bolintineanu. (Călătoriile sînt însă excelente)". În ciuda acestei aprecieri, pitorescul și etnografia continuă să rămînă cele două etichete ale celei mai rezistente părți din opera scriitorului; memorialul e însă o referință psihologică, o fișă de existență, prin urmare, mișcarea vie, nu imobilitatea documentului se cere comunicată.

Un călător îmbarcat la Orșova „pentru Viena sau Paris, trebuie să fi gustat, zice poetul, dulceţile acestui lăcaș, măcar cîteva ore". Pînă la Cladova, unde așteaptă „vasul cu vapor", pasagerii sînt transportați „cu un fel de barcă, largă și șeață", poate fiindcă este periculoasă trecerea cataractelor, din cauza scăderii apelor dar și fiindcă aceasta este înzestrarea companiei fluviale. Insula Ada-Kaleh recheamă suveniri nu tocmai plăcute; aici stătuse scriitorul închis în 1848 cu alți șaisprezece românî. Notațiile sînt plastice, surprinzătoare în compania cu puținul interes ce se arată evenimentului. În Serație, la Cladova, încă nu venise plutitoarea colivie, un căpitan îi îndeamnă să doarmă în bărcile rătăcite în larg (era luna noiembrie); fauna e bogată și reacționează brusc, amenințător (erau acolo un doctor neamț, o damă engleză, un lord tot de prin „țara negurilor" etc.). Memorialistul e om de cultură, istoric, poet și patriot „ne-

Scanned with CamScanner

fericita Românie" este pentru el cerul etern sub care călătorește pe drumurile Orientului. Peste o lume în „dărăpănare" și peste fizionomia ei „mizerabilă", cade umbra unei încheieri carnavalești, de operetă, cu artificii strălucitoare și destine tragi-comice. Împreună cu C. Aristia, arhimandritul Snagoveanu și A. Zane, după un ospăț, sînt puși în trăsuri și, însoțiți de un regiment de cavalerie, „în rînduri la dreapta și la stînga", conduși la Giurgiu, apoi pe malul celălalt al Dunării, unde, deși arestați, pașa de la Rusciuc îi cercetează despre sănătate și le oferă un strălucit prînz. La Vidin soldații prezintă întîi onorul și-i pun după aceea între baionete, pentru a se bucura mai tîrziu din nou de atenția pașei („un prînz care se compunea din cel puțin șaizeci de feluri de bucate și care se repeta de două ori pe zi"). Aristia declamă din *Saul*-ul lui Alfieri și lasă, de spaimă, să-i scape volumul în Dunăre. Întrebînd un turc, „de ce marginile împărăției se află în stare mai proastă decît centrul?", autorul primește un răspuns știut de-acasă: „Această lumină ... luminează bine în jurul ei; dar cît te depărtezi de dînsa, razele-i slăbesc, pînă ce se pierd de tot". De la Șumla la Varna călătoria nu fu prea fericită; după trei ore de drum, căruța, pe un crivăț strașnic, se răstoarnă; un pistol se descarcă fără să lovească pe nimeni. Se doarme pe scînduri, se bea ceai și se ascultă curioasele istorisiri orientale, cu hanuri în care se prepară „un pilaf de zece oca de orez și un cataif cît piatra moarei de mare", din care mănîncă vizitiul, cavazii de la mori, călătorii și hangiul cu ai săi. Majoritatea călătoriilor lui Bolintineanu încep sub cele mai rele auspicii. Împreună cu doi compatrioți se îmbarcă în nouă martie pe vaporul *Merse* cu destinația Ierusalim și locurile sfinte. Ieșiți însă din strîmtoarea Dardanele, o strașnică furtună îi alungă în „pivnița mărfurilor". Societatea e pestriță, sirienii în costumele lor i se par scriitorului căldărari din București și cutare născut în Nazaret îți poate explica oricînd sensul existenței, după

Scanned with CamScanner

ce şi-a însuşit el însuşi „pozitivismul vieţuirii“ tale. La locurile sfinte se spun anecdote. Un englez ar fi întrebat: „Aceasta este valea lui Iosafat? — Aceasta, i-a fost răspuns! — Unde, la învierea ce are să fie toţi morţii au să se adune? — Aici. — Din Londra este departe, zice englezul .... Eu am venit astădată; calea este grea; aşadar ca să nu mai am necazul de a veni o dată la timpul învierii, uită-te ce voi să fac! Vorbind astfel, el încărcă un pistol cu care se sinucise“. Întîmplarea îi prilejuieşte autorului „dezolaţie“ şi gînduri pesimiste, o confruntare poate nedorită cu realităţi cunoscute. „Amar celor ce în zborul imaginaţiei lor şi-au format o patrie, o societate ideală şi frumoasă ca sufletul lor! Vine o vreme cînd tot ce este verde, tot ce este tînăr în inimă îmbătrîneşte şi se usucă“. Deziluzia paşoptistului după aproape un deceniu de exilare. Dincolo de generozitatea visului, Bolintineanu caută în călătoriile sale nu desfătări, ci urme ale istoriei şi ale victoriei asupra timpului, naţionalitatea. „Ei bine, iată o eroare: timpul a dărîmat, dar nu a învins; timpul a dărîmat, dar el singur este învins“. Aceasta este lecţia patriotică şi romantică a poetului. Pelerinajul său prin ţările Asiei şi ale Orientului se prea poate să nu fie foarte exact şi Th. Capidan să aibă dreptate că autorul n-a parcurs toate localităţile amintite. Dar faptul că n-a fost vizitat Muntele Athos sau Bitolia are importanţă? Dinicu Golescu se umilea prin „luminata Evropă“, Bolintineanu opune realului o operă a imaginarului. Momentele picareşti, povestirile, anecdotele sînt în plan psihologic rezistenţe în faţa eroziunii şi a uitării, completează o arheologie socială a existenţei. Zîmbetul memorialistului nu e altceva decît lumina acelui muribund care, departe de ţară, iubind-o, deşi sărac, răspunse nedumeririi unui medic: „ — O, doctore, oare am nevoie de o avere oare-care în patria mea, cînd ea însăşi este averea mea?“ Amestecînd impresiile sale cu savante ştiri şi cunoştinţe istorice, unele împrumutate chiar de la Herodot, Bo-

Scanned with CamScanner

lintineanu a călàtorıt ín ımaginaţie exact atît cît a călătorit în realitate. Deci nu verosimilitatea jurnalului e problema esenţială, ci funcţionalitatea lui ca metaforă a aşteptării. A aşteptării clipei în care să ne convingem de adevărul spus de Freud că „nimic nu este mai stabil în noi, decît sentimentul despre noi înşine".

Scanned with CamScanner

VI. *PRE-TEXTE CRITICE*

Scanned with CamScanner

- *Refuzul imaginarului*
- *Fuga în imaginar*
- *Îndreptări*
- *Limitele criticii istorice*

Scanned with CamScanner

REFUZUL IMAGINARULUI

În 1937 Mircea Eliade își propunea să scrie o monografie intitulată *Hasdeu și contemporanii săi.* Dorință prematură, considera totuși criticul, atîta vreme cît nu va fi publicată în întregime corespondența marelui savant cu fiica sa Iulia. Pînă la acea dată doar cîteva scrisori fuseseră tipărite, întîmplător, de către Iuliu Dragomirescu. Mircea Eliade se aștepta desigur să afle în acest „bildungs-roman" epistolar opiniile lingvistului și omului de cultură despre viața socială, politică, literară și, mai ales, despre oamenii epocii sale. Iată însă că volumul de *Documente și manuscrise literare* (III), îngrijit de Paul Cornea, Elena Piru și Roxana Sorescu, oferind cititorului tocmai corespondența dintre B. P. Hasdeu și Iulia, „dezamăgește" puțin pe cel care ar aștepta neapărat opinii despre contemporani sau alte informații cu un caracter mai general. Motivul este unul singur și cît se poate de simplu: vrem nu vrem, Hasdeu trăia o dramă, textele nefiind deci atît o „imagine a timpului", cît una a *ființei.* Informația obiectivă este aproape întîmplătoare și legată exclusiv de dialogul intim, rareori de universul creației și deloc de pasiunea polemică a publicistului.

Aflăm așadar că Alexandru Hodoș a fost adus din Sibiu și numit la Arhive, că I. Bianu a descoperit la Londra un foarte important document referitor la Alexandru cel Bun, „cu portretul prințului și a familiei întregi" sau că Maiorescu, fără nici o șansă, candida la

Scanned with CamScanner

alegerile din Craiova. Fără nici o importanţă documentară circulă prin paginile scrisorilor numele lui Ghica, Odobescu, Urechia, Alecsandri, Rosetti. Un singur episod din şirul incidentelor cu Kogălniceanu: momentul în care lui Hasdeu i se contestă deputăţia de Craiova; deşi polemica între cei doi este deseori violentă şi durează în timp aproape zece ani. Începînd de prin 1864, Kogălniceanu este ţinta atacurilor lui Hasdeu în *Aghiuţă*, mai tîrziu în *Traian* şi *Românul*, contestîndu-i-se marelui om politic cel mai mic merit social. În *Românul* (3 aprilie, 1869) apărea acest *Anunţ foarte important:* „Avînd intenţiunea de a scoate la lumină peste puţin *Istoria publică, politică şi literară* a d-lui Kogălniceanu, rog foarte mult ca oricine va fi posedînd documente, detalie sau anecdote, relative la acest individ, să mi le comunice fără întîrziere, pentru ca să-mi pot complecta lucrarea". Controversele de idei degenerează în atacuri personale şi într-un fel e regretabil că Hasdeu punea la îndoială nu numai acţiunile compatriotului său, dar şi onestitatea, sinceritatea şi inteligenţa scriitorului. O fericită, totuşi, excepţie (teoretică): „Nu vorbim nici chiar despre Kogălniceanu *întreg*, căci ar trebui un volum, nu două-trei rînduri schiţate într-un acces de expansiune, ar trebui mai multe volume pentru a-l putea aprecia ca orator, ca ziarist, ca istoric, ca iniţiator". Paralel cu aceste declaraţii de principiu se colecţionau însă anecdote pentru „istoria publică" a omului politic. Aceleaşi relaţii complicate, paradoxale chiar cu V. A. Urechia şi alţi colegi de generaţie; deşi în împrejurările delicate, impulsiv uneori, ironic, mereu sarcastic, Hasdeu a găsit dincolo de deosebirile temperamentale şi punţi de legătură sufletească în numele marilor idealuri ale ţării. V. A. Urechia va fi mereu persiflat pentru falsa erudiţie, ori pentru mărunta lui ştiinţă (pe nedrept, totuşi!); dar va fi numit fără rezerve „arhanghel al entuziasmului" şi „forţă gigantică de acţiune", atunci cînd generoasa lui activitate îşi arată roadele (Academia Română, de exem-

Scanned with CamScanner

plu). Aceeaşi situaţie şi în cazul lui Titu Maiorescu şi a „Junimii". Dincolo de orice nemulţumire, Hasdeu îl votează pe critic în calitate de senator al Universităţii din Bucureşti. Foarte sumar, aceasta ar fi viaţa publică a marelui lingvist (aşa cum rezultă ea din corespondenţă), relaţiile cu contemporanii, obsesiile şi nostalgiile exprimate cel mai des pe un ton pamfletar. Rămîne bineînţeles activitatea sa de redactor şi membru al atîtor societăţi şi instituţii culturale: o atmosferă tulbure, amestec de optimism şi deziluzie, dramă a opţiunii între un paroxism al luciditătii şi o pornire de caldă sensibilitate melancolică. Acesta era marele savant.

În corespondenţa cu Iulia, apele sînt însă liniştite, pasiunile domolite, omul se priveşte pe sine şi-şi contemplă singurătatea. Poate tocmai aici e marele secret şi marea valoare a acestui epistolarium: un Hasdeu puţin obosit, retras în intimitatea unor întrebări, neliniştit, suferind de-atîta aşteptare şi, de necrezut, dar adevărat, uneori sărac. Figura aproape mitologică a eruditului se umanizează şi dintre tomurile *Etimologicum*-ului ochii aceia mici şi adînci vorbesc parcă şi de puţina îndoială a sufletului: nerăbdarea creaţiei se transformă pe neobservate în nerăbdare a vieţii şi romantismul (entuziasmul) de altădată devine o nemărturisită deziluzie a clipei. I se păreau la un moment dat şi scrisorile *obosite*. Nu are rost astăzi să căutăm ultimele explicaţii ale dramei sale familiale, ci e bine să ne limităm numai la ceea ce a scris Hasdeu însuşi, în 1901: „Sunt aproape patruzeci de ani de cînd eu sunt căsătorit. Eu unul n-am avut pretenţia niciodată de a fi sfînt în sensul canoanelor sinodale; am fost păcătos, rău, iute; şi-n curs de aproape patruzeci de ani, nu o dată pe an, uneori nu o dată pe lună m-am certat cu nevastă-mea; dar o secundă măcar noi nu ne-am gîndit la divorţ, ci ne-am iubit şi ne iubim din ce în ce mai mult, amîndoi ajunşi bătrîni. Odată, în tinereţe, nevasta mea se plîngea unei prietene de peccadilele mele. Prietena a întrebat-o: cum dară de-l mai iubeşti? Ne-

Scanned with CamScanner

vasta mea i-a răspuns simplu: nu-l pot lăsa, e mare patriot...". Şi poate acel „odată în tinereţe..." a fost chiar anul refugiului soţiei la Braşov şi, mai tîrziu, cei cîţiva ani de exil benevol, împreună cu Iulia, la Paris. Scrisorile lui Hasdeu sînt un spaţiu protector al sensibilităţi rănite sau, mai mult, o alchimie a candorii, uneori, alteori o punctualitate aproape neverosimilă cu un deznodămînt prevăzut. Mai întîi, o lume a cifrelor, abstractă, geometrică, indiferentă, decorul invariabil al tragediei omului de geniu. În 1881 avea de plătit datorii mai vechi („şed acum cu buzele umflate"); scrisorile Iuliei i se par „tractate de comptabilitate în care sunt uitate multe lucruri mai importante decît socotelile"; în 4 noiembrie al aceluiaşi an expediază prin telegraf tot ce avea în casă („în această lună eu sum foarte încercat"); dacă vrea să cumpere ceva „taie cîteva zile din cheltuielile mîncării" şi se declară (cît de sincer?) mulţumit; în 1884 îşi mărturiseşte principala ocupaţiune: „a strînge ceva bani", pentru ca în 1886 să noteze: „E greu, foarte greu, dar — bun e Dumnezeu!"; în 1888: „am găsit cu vai, cu chin şi v-am trimis imediat [banii] dar greu — greu — greu de tot". Exemplele s-ar putea înmulţi. Descoperise Hasdeu vreo fericire exersîndu-se în astfel de dificultăţi? Probabil că da! Oricum prin voinţă încerca să submineze spectrul unei competiţii a tăcerii: „În lipsa voastră, îi scrie Iuliei în 1887, în cruda singurătate în care sînt osîndit, numai această colosală enciclopedie (*Etimologicum* — n.n.) a poporului român, numai contactul zilnic cu spiritul unei întregi naţiuni, numai satisfacţiunea că fac eu singur ceea ce chiar duşmanii mei au recunoscut că nu poate face nimeni, numai aceasta mă mai scapă de urîtul ce m-ar prăpădi" (Coincidenţă cu totul bizară: peste cîteva decenii Fanny şi Puia, aflîndu-se la Paris, Rebreanu trebuia să astîmpere aceeaşi „sete" de bani, în faţa căreia Hasdeu nu reuşise decît să repete de trei ori: greu — greu — greu). Între Iulia şi tatăl său se instituise o ciudată convenţie: scriind, fie-

Scanned with CamScanner

care oferea celuilalt şansa unui echilibru; însă odată distrus acest echilibru, spontaneitatea paginii rămîne singurul orgoliu al recunoaşterii absenţei.

Strigătul: „scrieţi-mi, scrieţi-mi“ e din ce în ce mai des, deziluzia din ce în ce mai puţin regizată: „Sunteţi fără milă pentru mine! Vă număraţi scrisorile după cum mitocanii se numără cu vizitele, ca nu cumva să rămînă vreo vizită neîntoarsă“. Altădată: „nici o scrisoare către acela care trăieşte numai pentru voi! e ceva oribil“. Ceea ce dorea Hasdeu era „un plic cu adresă, dar în fiecare săptămînă“; dorea, cu alte cuvinte, o inutilă ordine pentru un timp care nu-i mai aparţinea.

Scanned with CamScanner

Recitim anumite cărți și avem adeseori revelația unor adevăruri scăpate la prima lectură, cîștigînd astfel unghiuri noi de vedere, mai largi și mai cuprinzătoare, perspective mai profunde și argumente mai precise. Am făcut constatarea aceasta, cît se poate de simplă dealtminteri, revăzînd volumul *Cu soțul meu* de Fanny Liviu Rebreanu, un fel de memorialistică privită cu destule rezerve încă de la apariție. Surprinde și astăzi neplăcut ostentația cu care autoarea încerca să prezinte unele fapte, documente și date de istorie literară într-o lumină proprie, favorabilă. Dar ceea ce ne-a reținut acum atenția în mod deosebit este așa-zisa scrisoare de dragoste a lui Liviu Rebreanu către aceea care-i va deveni soție, la începutul anului 1912, Fani Rădulescu, cunoscută în Craiova, unde era angajata Teatrului Național, condus și reorganizat de Emil Gîrleanu.

Destul de rău închegată, „amintirea" sună astfel: „Într-o seară, la plecare, m-a lăsat să înțeleg că i-ar face mare plăcere să-mi facă o vizită acasă și să cunoască pe mama cu care locuiam ... Mă simțeam cuprinsă de o liniște ciudată. Totuși, calmă, fără să mă grăbesc, m-am îndreptat spre casă. Știam că sînt o fire emotivă și căutam să acord timpului menirea de a-mi aduce liniștea necesară unui răspuns bine gîndit.

Ajunsă acasă, mi-am scos mănușile, pălăria, m-am așezat la masa din mijlocul camerii, am privit lung scrisul mărunt, regulat de pe plic, l-am deschis încet și am în-

Scanned with CamScanner

ceput să citesc lunga scrisoare: «Scumpa mea» . . .". Vom vedea mai tîrziu ce este de fapt această „lungă scrisoare", publicată în carte la paginile 14—17.

Liviu Rebreanu sosise în Craiova în aprilie 1911, adus ca secretar literar al Teatrului Naţional de Emil Gîrleanu, adevărat salvator al tînărului ardelean stabilit în Bucureşti din septembrie 1910. După consultarea Arhivelor instituţiei craiovene (anii 1911—1912), inclusiv a Dosarului de procese verbale (1911—1912), G. D. Papastate dă la iveală informaţii interesante în legătură cu activitatea lui Rebreanu la Craiova. Delicatul autor al *Lumii celor care nu cuvîntă* era ajutat de prozator la întocmirea repertoriului, la redactarea şi corectarea afişelor şi a revistei *Teatrul* (bilunară); în acelaşi timp „secretarul" traduce *Hoţii* de Schiller şi *Ofiţerul* de Franz Molnár, îndeplineşte un timp chiar funcţia de inspector, „avînd sub supravegherea d-sale personalul de serviciu". Toate acestea paralel cu colaborarea la revista *Ramuri*, începînd cu numărul din ianuarie 1912 (*Pe urmele lui Rebreanu la Craiova*, în *Limbă şi literatură*, 7, 1963).

Fani Rădulescu soseşte în acelaşi oraş spre sfîrşitul lui iulie 1911, fiind angajată ca actriţă la începutul lunii august; a debutat pe scena craioveană la 9 octombrie, acelaşi an, în poemul lui Victor Eftimiu, *Rapsozii*, deşi absolvise conservatorul bucureştean în iulie 1907. Şi un amănunt nu lipsit de importanţă: Liviu Rebreanu părăseşte precipitat Craiova (1912), în urma rezilierii contractului artistei de către Direcţia Teatrului. „D-sa (Fanny Rebreanu — n.n.) a refuzat de a semna contractul în care se prevedea o despăgubire bănească în caz de călcare a lui, şi avînd în vedere că acest refuz al d-sale s-a considerat ca o intenţiune pentru viitor, mai ales că d-sa a cerut concediul tocmai în luna în care trebuia să intre în repetiţiuni, i se respinge cererea de concediu şi o consideră ca «dezangajată» a Teatrului Naţional din Craiova din ziua de 1 V, 1912" (Registrul de procese verbale, 25 aprilie, 1912). Piesa la care nu se

Scanned with CamScanner

prezenta la repetiţie nu era alta decît *Ofiţerul* de Franz Molnár, tradusă de . . . Liviu Rebreanu.

Înfiriparea relaţiilor dintre Fanny şi prozatorul încă puţin cunoscut pe atunci este consemnată în corespondenţa acestuia cu dramaturgul A. D. Herz (octombrie 1911). În noiembrie 1911 tînărul scriitor este cooptat în Societatea Scriitorilor Români, cu prilejul adunării generale a acesteia, la insistenţele preşedintelui Emil Gîrleanu, deşi Rebreanu nu avea un volum editat pînă la acea dată. Mamei sale, Fanny îl va prezenta pe viitorul ei soţ: „Scriitorul Liviu Rebreanu, alesul meu". Însă textul scrisorii pe care ar fi primit-o autoarea este identic cu cel publicat în *Almanahul Scriitorilor Români*, pe anul 1912, cu dedicaţia: „Doamnei F. R.", apoi în volumul *Mărturisire* (1916), unde dedicaţia este modificată: „Pentru Fanny". Textul tipărit — inclusiv deci aşa-zisa epistolă — este o proză intitulată *Mărturisire*. Se ştie că Liviu Rebreanu s-a căsătorit cu Fani Rădulescu la 19 ianuarie, respectiv 2 februarie 1912, în Bucureşti (actul nr. 101/1912). Or, scrisorile către C. Şaban Făgeţel demonstrează că în tot cursul anului 1912, financiar, scriitorul trăia foarte strîmtorat. „Neavînd la cine apela la Craiova, scrie el, sînt nevoit să mă dedau la cerşetorie şi cum n-am la altcineva aici în afară de tine, sînt nevoit să mă cerşetoresc la tine, cu toate că mi-e nespus de penibil" (11 martie, 1912); altădată cere „colosala sumă de 15 lei" (11 septembrie 1912).

Bucata amintită, *Mărturisire*, a fost reprodusă de Fanny Liviu Rebreanu în volumul *Cu soţul meu*, dînd naştere unei legende în contrazicere cu adevărata istorie a textului literar. La începuturile sale scriitoriceşti Rebreanu a tradus un număr de unsprezece povestiri, din cele 31 cîte conţine volumul scriitorului maghiar Szini Gyula, intitulat *Aventuri spirituale* (Budapesta, 1908). Traducerea a fost făcută în luna iulie 1910, cînd prozatorul român se afla în detenţie la penitenciarul tribunalului din oraşul Gyula, fosta garnizoană a regimentului

Scanned with CamScanner

2 honvezi maghiari, unde servise ca sublocotenent de la 1 septembrie 1906 pînă la 1 februarie 1908. Cele unsprezece bucăţi purtau următoarele titluri: *Sentinela*, *Familia misterioasă*, *Strofe*, *Cupeul galben*, *Leonora*, *Anastasiu*, *Pastorale*, *Finale*, *Venus*, *Măşti* şi *Anna-Maria*.

În paranteză fie spus, este oare întîmplător faptul că dintre manuscrisele datate şi semnate de traducător, aflate în păstrarea Bibliotecii Academiei R.S.R., lipseşte o filă (două pagini) din povestirea intitulată *Venus* şi din alta intitulată *Strofe*, transpusă în româneşte sub numele des amintit aici de *Mărturisire*? Comparînd, prin urmare, textul maghiar (*Strofe — Strófák*) cu cel românesc (*Mărturisire*) şi cu „scrisoarea" reprodusă de Fanny în volumul de amintiri, concluzia este una singură: identitatea lor este neîndoielnică, cu excepţia cîtorva (foarte puţine) expresii şi omisiuni. Considerînd dedicaţia din fruntea povestirii publicate în 1912, „Doamnei Fanny R.", un omagiu adus în preajma căsătoriei viitoarei soţii, ne întrebăm dacă marele prozator avea nevoie să recurgă la numele unui coleg de breaslă pentru a-şi exprima sentimentele nutrite atunci?

Stilul deosebit al „scrisorii" (în versiunea Fanny) a surprins pe toţi cunoscătorii scrisului rebrenian. „Factura lirică, neobişnuită pentru un scriitor ce cultivă prin excelenţă proza obiectivă, este foarte rar abordată de Rebreanu" (Niculae Gheran). Transformată în „scrisoare de dragoste" cu adresă precisă, povestirea *Mărturisire* primeşte caracterul de confesiune, de intimism neobişnuit la prozatorul român, singulară dealtfel mărturie sentimentală a scriitorului. Încă o dată: textul este tradus, împreună cu celelalte zece bucăţi, după Szini Gyula şi cu atît mai puţin ar putea deci suplini o veritabilă, dar inexistentă, „lungă scrisoare".

Autorul *Răscoalei* n-are nevoie de răstălmăciri şi exagerări; cele unsprezece bucăţi enumerate (unele altfel intitulate în româneşte) nu sînt proze originale, ci, simplu spus, traduceri după autorul pomenit înainte; aşadar

Scanned with CamScanner

Fanny nu putea, scoţîndu-şi mănuşile şi pălăria, să deschidă încet un plic şi să citească . . .

Este de precizat amănuntul că a doua zi după căsătorie Liviu Rebreanu solicită un avans revistei *Ramuri* (3 februarie, 1912), pentru o traducere din volumul autorului maghiar: „Am o rugăminte destul de mare; îmi trebuie, îi scrie lui C. Şaban-Făgeţel, zece lei şi fiindcă teatrul nu posedă nici măcar atîta, te rog pe tine să-mi avansezi suma aceasta, pentru care-ţi voi da luni o bucată, pentru nr. 4 al *Ramurilor* şi, fiindcă am mare nevoie, te rog să fii drăguţ şi să-mi trimiţi . . .". Scriitorul îşi respectă întocmai promisiunea; traducerea apare în nr. 4 şi se intitulează *Ordonanţa domnului colonel*. Peste cîteva luni va părăsi Craiova, solidarizîndu-se cu soţia, pe care intransigentul director Emil Gîrleanu o «dezangaja» din motivele cunoscute.

Scanned with CamScanner

ÎNDREPTĂRI

Diferite forme ale teatrului popular: irozii, jocul păpușilor, nunta, haiducii etc. se întîlnesc cu mult înaintea secolului al XVIII-lea în Țările Române. Însă trecerea de la un „teatru improvizat", întîmplător, „la teatrul organizat în care elementul principal devine textul dramatic și care reușește să concentreze în jurul său un public din ce în ce mai numeros" corespunde în mare sfîrșitului secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, cu alte cuvinte, epocii luminilor. În cîteva țări din estul Europei Centrale nu există diferențe sensibile între diferitele preiodizări propuse de istoriile literare pentru această largă mișcare de idei: Polonia 1764—1822, Ungaria 1772—1820, Cehia 1770—1830, România 1780—1830, Slovacia 1780—1830. În cadrul mai extins al reformelor sociale profund umanitare și al efortului de răspîndire a culturii în popor, firesc, teatrul primea un caracter de școală „pentru *curățirea moravurilor*, pentru încetățenirea unui spirit de demnitate umană și tot de aici rolul său de tribună pentru biciuirea cosmopolitismului, ipocriziei, arivismului" (*Istoria teatrului în România*, vol. I, p. 143). Primele traduceri și prelucrări, orientarea „repertoriului" se va face, prin urmare, tocmai în acest sens.

În Moldova, primul spectacol în limba română are loc din inițiativa lui Gh. Asachi. El prelucrează *Mirtil și Hloe* de Florian și tot el pregătește reprezentația din 1816, în casele lui Gh. Ghica. Actorii apar în costume

Scanned with CamScanner

naţionale, ceea ce nu înseamnă că n-aveau conştiinţa teatrului cult pe care-l jucau. Un nume cunoscut spectatorilor ieşeni era Voltaire, din care se mai prezintă tot în româneşte *Alzira*, plus reprezentaţiile trupelor străine care vizitau Ţara Românească şi Moldova. Una dintre acestea, a lui Gaetano Madji, prezintă *Moartea lui Cezar* tot de Voltaire şi *Junius Brutus* de Alfieri. În Ţara Românească, primele manifestări de teatru cult „au loc în cadrul teatrului şcolar grecesc" (*ibid*, p. 146) cu localizări după aceeaşi autori: Voltaire, Alfieri. În 1811 se prezintă tragedia *Aspasia* de Iakovski Rizo Nerulos. În 1817 se clădeşte sala de la *Cişmeaua Roşie*, unde se joacă, în 1818, *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire, apoi *Moartea lui Cezar* de acelaşi autor. Entuziasmat, Nicolae Filimon scria despre ultimul spectacol: „Succesul ei fu splendid, iar întipărirea ce lăsă în inima spectatorilor fu atît de mare, încît după ieşirea din teatru mulţi dintre elini intonau pe uliţi peanul (imn — n.n.) răzbunării şi al morţii". Ca urmare a activităţii teatrale sistematice şi organizate, în 1819 se înfiinţează *Eforia teatrală*. În limba română, primele spectacole au loc începînd cu anul 1819, cînd se prezintă *Hecuba* lui Euripide, în traducerea lui A. Năneşcu. Actorii erau elevii lui Gh. Lazăr de la Sf. Sava; rolul titular este interpretat de I. H. Rădulescu, dealtfel şi sufletul trupei. Reprezentaţia începe programatic cu cunoscutul prolog al lui Iancu Văcărescu: „V-am dat teatru, vi-l păziţi / Ca un lăcaş de muze, / Cu el curînd veţi fi vestiţi / Prin veşti departe duse". Alte piese jucate: *Zgîrcitul* (*Avarul*) de Molière, *Pompei* de Corneille, *Zaira* de Voltaire, *Brutus* şi *Oreste* de Alfieri, *Mahomet sau Fanatismul* de Voltaire, *Andromaca* şi *Fedra* de Racine etc. Spectacolele erau conduse de I. H. Rădulescu, C. Aristia şi I. Cîmpineanu.

Se adaugă acestora turneele trupelor străine la Bucureşti: a lui Johan Gerger, în 1818, cu *Saul* de Alfieri şi *Briganzii* (*Hoţii*) de Schiller; trupa rusească a lui Ghen-

Scanned with CamScanner

zel (1820) cu *Şcoala muierească* (*Şcoala femeilor*) de Molière; trupa fraţilor Baptiste şi Joseph Fomaux (1831) cu *Fra Diavolo*, spectacol care se desfăşura alternativ cu reprezentaţiile teatrului românesc din sala Momolo. Autorii preferaţi, ca şi în Moldova: Molière, Voltaire, Schiller, Corneille, plus Kotzebue, Alfieri ş.a. În Transilvania, începuturile mişcării teatrale româneşti au la bază „aceeaşi tendinţă de penetraţie a culturii în popor". Dar o activitate teatrală *organizată* exista cu mult înaintea deceniilor 3—4 ale secolului al XIX-lea, avînd în vedere şi „înrîurirea reciprocă" a vieţii spirituale a „populaţiei conlocuitoare" din această provincie. Elevii de la Blaj întreprind, la mijlocul secolului al XVIII-lea, un lung turneu la Sebeş, Alba-Iulia şi Vinţul de Jos cu o *comoedia ambulatoria alumnorum*. Este menţionată cu acest prilej şi prezenţa spectatorilor maghiari. Pînă la 1830 vor mai avea loc reprezentaţii cu *Aulularia* lui Plaut, în 1825, *Egloga pastorală* de T. Cipariu, *Înstrăinaţii* de G. Bariţiu ş.a.

Repertoriul teatrului german oscilează şi el, ca şi gustul autorilor români dealtfel, „între dramaturgia clasică de valoare (Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller) şi mediocrele drame sentimentale confecţionate de Kotzebue, Iffland şi contemporanii lor austrieci" (*ibid*, p. 194). *Theatral Wochenblatt* (din care apar douăsprezece numere în 1778) îşi propunea să combată prejudecăţile în legătură cu teatrul, să promoveze o critică obiectivă, să impună ideea de spectacol dramatic „ca o şcoală a bunelor moravuri", să formeze cultura şi gustul publicului. Cu alte cuvinte, educaţie prin teatru. Exemplele sînt luate din teatrul antic: Atena, Roma, şi din cel clasic francez. Se subliniază ideea că valoarea educativă şi acţiunea morală nu trebuie judecate după farse, bufonerii, scene comice, vodeviluri, ci după textele serioase care dezbat problemele virtuţii, ale patimilor omeneşti, prostiei, atitudinii faţă de societate etc. Lieder, într-un arti-

Scanned with CamScanner

col: *De ce există puțini autori buni?* face interesante observații despre locul teatrului între celelalte arte, idee obsedantă în această perioadă, discută despre progresele instituției în Danemarca, Suedia și Rusia, despre lipsa de cultură a publicului și prejudecățile sociale etc. Eroicul și tragicul ar reprezenta „cel mai înalt grad al bunului simț". În 1778 se joacă la Sibiu *Minna von Barnhelm* de Lessing. *Siebenbürger Zeitung* menționează, în 1785, un spectacol pentru copii la Tîrgu-Mureș, în limbile germană și română, ceea ce, se apreciază, corespunde întru totul tendințelor luministe ale veacului. O corespondență în *Kriegsbote* (1790) consemnează existența unui teatru la București, un argument în plus că o activitate teatrală exista dincolo de Carpați înainte de 1800.

În Transilvania repertoriul este destul de variat și cuprinde în general aceleași titluri și autori care circulau în Europa sfîrșitului secolului XVIII. Se jucau, prin urmare, la 1778, *Minna von Barnhelm* și *Emilia Galotti* de Lessing, *Henrietta* de Grosmann, traducătorul lui Lessing în limba franceză, cronicar teatral și traducător din Shakespeare, *Die Feurbunst* (*Incendiul*) de același Grosmann, *Die Feldmühler* (*Moara din cîmp*) de Richter, *Erwin und Ehmire*, prelucrare de Huber după Goethe, plus: *Clavigo*, *Götz von Berlinchingen*, *Stella* și *Claudine von Villa*, *Die verstellte Kranke* (*Bolnava închipuită*) de Goldoni, *Der Hauspater* (*Stăpînul casei*) de Diderot etc. De precizat că populația românească participă în mod obișnuit la toate spectacolele în limba germană organizate de teatrele din Sibiu sau Brașov. Într-o notă, *Theatral Wochenblatt* amintea că „n-au lipsit dușmanii împotriva acestui nou gen de piese pe care le-a scris și d-l Goethe". Dintre ceilalți autori se joacă Kotzebue și Victor Hugo, deși, în general, după 1800, ca urmare a efectelor dezastruoase ale cenzurii, crește numărul prelucrărilor și localizărilor, iar concesiile făcute gustului public

Scanned with CamScanner

sînt din ce în ce mai numeroase. Scenele sînt invadate de Töpfer cu *Pariser Taugenichts* (*Secătura pariziană*) și *Die Einfalt vom Lande* (*Naiva de la țară*), de Raupach cu *Die Königstochter als Bettlerin* (*Fata de împărat cerșetoare*) ș.a. Dar tot după 1800 se înmulțesc simțitor turneele trupelor străine: franceze, germane, spaniole, atît în Transilvania, cît și în Țara Românească și Moldova. În 1839, *Siebenbürger Wochenblatt*, consemnînd prezența la București a unei astfel de trupe teatrale franceze, își permite comentarii ironice despre galomania muntenilor și gustul publicului bucureștean. Din aceeași perioadă datează și atitudinea polemică a lui Ion Maiorescu, în presa brașoveană, față de „materialismul gros" franțuzesc. Multe din informațiile acestea sînt cunoscute și poate nu le reaminteam dacă nu citeam într-o comunicare a lui Károly Horváth, *Les courants littéraires de l'époque de lumieres dans l'est de l'Europe Centrale*, publicată în *Actes du colloque de Mátrafüred*, 3—5 novembre 1970, o frază al cărei „adevăr" se cerea repede corectat: „Il convient d'abord de rappeller qu'une veritable vie théatrale n'existait qu'en Pologne". Autorul, care-și propusese, între altele, „să elucideze problema genurilor literare", are în vedere numai perioada anunțată în titlu, epoca luminilor, deci sfîrșitul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale celui de al XIX-lea. El scrie: „A la «Baraque» de Prague et sur les scenes pièces de moindre valeur furent jouées: drames patriotiques, drames moraux du type de Ritterdramas, Schicksalsdramas ou de drames bourgeois allemands. Mais à Varsovie, Osinski réussit à constituer un répertoire où figuraient les classiques français, et aussi Schiller et Shakespeare". Nu ni se spune, dacă „o veritabilă viață teatrală" n-a existat în țările din estul și sud-estul Europei, cum s-a manifestat totuși aici „orientarea spre cultură"?! În ce ne privește, exemplele oferite, mai pot fi aduse și

Scanned with CamScanner

alte dovezi, sînt suficiente cred pentru a demonstra că o viaţă teatrală intensă a existat în Ţările Române în perioada luminilor. M-am gîndit, de aceea, că scriind despre începuturile teatrului românesc e posibil să îndrept o generalizare pripită; şi, citind articolul lui Károly Horváth, vorba lui Montaigne, „nu m-am lăsat rugat de două ori".

Scanned with CamScanner

Nu-i lipseau lui Bogdan-Duică, cel mai credincios apărător al ideilor maioresciene în Transilvania, energia sentimentală, nici erudiția sau „răutatea", altfel spus capacitatea de a gîndi polemic și plăcerea de a exagera. În schimb, indiferent cum o numim, salubrizare literară sau asanare socială, acțiunea sa suferă de „lipsă de fantezie viguroasă", diagnoză psihologică pe care criticul junimist o atribuie literaturii primelor șase decenii ale veacului trecut. Înclinăm să credem că pînă pe la 1900 Bogdan-Duică, în lipsa vreunui program, făcea pur și simplu operă de popularizare, relua adică frazele din *Criticele* lui Maiorescu și le dezvolta fără preocuparea de a inventa alte subiecte. (Observațiile care urmează ne-au fost sugerate de apariția volumului *Studii și articole*, îngrijit și prefațat de D. Petrescu, în colecția *Restitutio* a Editurii Minerva).

Studiul despre Gherea, din 1890, nu demonstrează decît faptul că tînărul ardelean, asemeni altor colegi de generație, se înregimentase în noile rînduri de judecători ai criticului socialist, împotriva căruia Maiorescu, nemărturisit, continua polemica prin condeiele noilor discipoli. Își exprimase, de pildă, Maiorescu rezervele în legătură cu *Istoria limbei și literaturii române* (1885) a lui Aron Densușianu, în care A. Mureșanu se bucura de mai mare cinste decît Alecsandri și Bolintineanu? Bogdan-Duică nu uită bineînțeles „direcția nouă", care „ni s-a pus în cale și a vrut să ne scoată la lumină din rătăcirile

Scanned with CamScanner

noastre", şi atunci, firește, repetă pagina maestrului: „D-l Densuşianu caracterizează perioada primă . . .", „dl Densuşianu, adoratorul lui Mureşan . . .", „dl. Densuşianu formulează alte păreri" etc. Din acest punct de vedere este judecat, aşadar, poetul, nu din acela al materiei şi al formei, cum se anunţase. Se luptă deci cu limba, dar talentul l-a surprins, „a schinteiat o dată şi n-a mai luminat a doua oară", lucru imposibil, dealtfel, din moment ce tot el introduce „motivele neliterare" în literatură şi lasă atît de uşor să i se trădeze patriarhalismul, la o sumară comparaţie cu . . . Eminescu. Poeziile, împreună cu ale lui Popfiu, Lapedatu şi Petra-Petrescu, ar alcătui, prin urmare, „un fel de contrabandă, prin care şi duhurile cele mai mici şi mai înapoiate şi mai lipsite de talent se silesc să cîştige un loc în Parnasul ardelenesc". Sînt însă acestea singurele duhuri? Iată-l pe Iosif Vulcan, în treacăt înţepat şi de Maiorescu. Cheltuitor de vorbe, comentariul lui Bogdan-Duică nu este mai puţin descriptiv decît versurile citate: analogiile sînt „foarte inferioare", „poetul scrie ca să scrie" etc.

Provocat să participe la polemica împotriva lui Gherea, D. Zamfirescu a crezut de cuviinţă să declare că nu se simte destul de bine pregătit. Bogdan-Duică se simţea, în schimb, avea doar la data cînd redacta „darea de seamă critică" serioase lecturi din Taine, Brandes, din profesori esteticieni şi filosofi germani, aşa încît nu-i poate fi pusă la îndoială, cel puţin teoretic, „dorinţa sinceră de-a lămuri un şir oarecare de cestiuni". Era exact ceea ce-i recunoscuse el însuşi lui Gherea. Nu ne interesează deocamdată argumentele, ele fiind, în general, cele cunoscute din „răspunsurile" lui Maiorescu. Mai importantă este posibilitatea de a descoperi, tocmai în textele începutului de carieră, o contradicţie care, aparent fără o semnificaţie deosebită, explică în bună parte drama criticului şi lipsa lui de audienţă în actualitate. Este vorba de ciudatele concesii care se fac obişnuitei corelaţii dintre erudiţie şi gust, cultură şi intuiţie. În fond, Bog-

Scanned with CamScanner

dan-Duică era un om umblat prin cîteva universităţi (Budapesta, Jena şi Viena), şcolit cum s-ar spune, extraordinar de documentat, incapabil însă, de cele mai multe ori, să izoleze „raporturile pure" şi universalul de accidental şi realitatea imediată. Dar numai cu ajutorul informaţiei, oricît de bogată ar fi fost, nu se putea întemeia o arhitectură a sensului. Aşa se şi explică inadecvarea programului teoretic la precarele sale mijloace practice de analiză şi faptul că Bogdan-Duică e maiorescian mai ales (sau numai) în momentele în care criticul junimist face obiectul (fie şi indirect) al studiilor sale.

Nu văd altfel ce legătură au cu „direcţia nouă" monografiile culturale despre Ioan Barac, Simion Bărnuţiu şi Eftimie Murgu? Sigur, Bogdan-Duică a stăvilit intrarea în literatură a unor Dioniu, Joandrea, Morar, Selagen, Pîrvu, Băilă, Budescu, Drăghicescu, Morariu ş.a., dar trebuie oare prea multă inteligenţă pentru a compromite suma lor de banalităţi, atîta vreme cît sînt propuse în locul lor producţiile la fel de epidermice ale lui Cacoveanu, Bîrsan şi domnişoara Suciu? Mai mult, aceştia din urmă ar constitui „direcţia sănătoasă" a literaturii, căreia i se adaugă (fericită excepţie!) Coşbuc. Memorabila frază din 1888: „de ce nu sîntem mai sceptici, mai critici?", îşi pierdea orice sens într-un program bazat exclusiv pe „progresul material" al istoriei literare. A da un chip lucrurilor înseamnă a le vorbi limba ta şi a căuta miezul problemelor, înseamnă a-ţi trăda o experienţă interioară, altfel sînt inutile declaraţiile de principiu. Iată o sumă de fraze şablon: „Să cadă ca spicul sub secere productul mediocru trecut prin critică şi mai bine să rămînem deocamdată fără scriitori ardeleni, decît să împiedicăm o dezvoltare sănătoasă ulterioară prin promovarea incapabililor". Sau: „Mai bine să ne numărăm pe degete scriitorii decît să avem o sumedenie de *spirite impotente*". Cum procedează însă criticul, pentru că, tocmai în „paguba dreptei aprecieri", foarte

Scanned with CamScanner

des metoda triumfă asupra entuziasmului. Iar metoda este aceasta: „. . . căutarea izvoarelor străine a scrierilor române", buna cunoaştere „a tuturor amănuntelor epocii" şi lămurirea complicatelor chestii de cronologie. Nu negăm, desigur, că uneori scopul era de tot atrăgător: îmbrăţişarea problemelor de literatură comparată, explicarea sufletului literaturii române şi a atmosferei cutărei perioade, privirea sintetică etc. Respectă Bogdan-Duică precedenţele teoretice ale activităţii sale critice? „Noi vrem să ştim *dacă* anumite opere de artă sunt ori nu frumoase şi *de ce* anume sunt, dacă sunt frumoase. Numai acela care ne dă un răspuns lămurit la această întrebare face o critică literară care poate să aibă înrîurire binefăcătoare asupra mişcării noastre literare". Ori: „Totdeauna tot ce nu explică părţile însemnate din operele autorilor poate să rămîie fără nici o pagubă necercetat, nepovestit, neştiut".

Repede trădate, aceste premise maioresciene duc la o singură concluzie: subiectul (autorul) este consecinţa propriului său limbaj. Criticul cunoaşte totul despre *Salomon Gesner în literatura română*, demonstrează întîietatea lui V. Alecsandri în culegerea folclorului (*Alecsandru Russo*), explică izvoarele *Cîntării României*, înşiră istoriile generale ale literaturii române „pentru a completa zugrăvirea modului cum a fost apreciat Conachi" (*Logofătul Costache Conachi*), oferă amănunte despre toţi detractorii lui Alecsandri şi elevii lui Heliade, dar cînd trebuie să se pronunţe asupra lui Blaga şi Arghezi ironia nu poate ascunde „dezorientarea" despre care aminteşte şi G. Călinescu. Aceasta ar fi totuşi o „experienţă a limitelor" şi n-am considera-o neapărat reprezentativă, dacă în celălalt domeniu, al biografismului şi istoriei literare de tip pozitivist, Bogdan-Duică n-ar fi scris o carte de o sută şaizeci şi cinci de pagini despre Ioan Barac pentru a ne demonstra că bietul literat era un om „fără originalitate", „traducător mediocru" al unor o-

Scanned with CamScanner

pere ce „întîmplător îi cad în mînă", „importator de motive literare" etc.

Din programul lui Maiorescu două lucruri esenţiale n-au fost înţelese şi amîndouă cu consecinţe dintre cele mai neplăcute pentru posteritatea critică a lui Bogdan-Duică: întîi că orice text, fiind o ipoteză, documentul este supus aceleiaşi ambiguităţi şi în al doilea rînd că „distrugerea" periodică a limbajului este chiar o condiţie a literaturii fundamentale. Admirăm la Bogdan-Duică, înainte de toate, consecvenţa cu care, cenzurîndu-şi excesul de imaginaţie, a creat mitul provizoriu al cifrelor şi contribuţiilor definitive. Şi nici n-ar trebui să-i reproşăm, astăzi, limitarea obiectului criticii la „folositoarea documentaţie", din moment ce pentru el (şi pentru mulţi contemporani) aceasta era raţiunea de a fi a disciplinei. Dar instructiva formulă: „zică cine ce-o voi, noi să stăm credincioşi pe lîngă literaţii vremii de azi, dacă voim să-i avem pe cei de mîine", s-a dovedit inoperantă în cazul lui Bogdan-Duică. A scris, e adevărat, despre Sadoveanu, Coşbuc, Camil Petrescu, Goga şi Liviu Rebreanu, însă credinţa sa şovăitoare cerea personalităţii să renunţe prea uşor la sine. Mai mult, naufragiind printre date şi informaţii de tot felul, criticul n-a observat adeseori opera, singurul teritoriu în care, după o expresie a lui Călinescu, a descoperi este totuna cu a inventa.

Scanned with CamScanner

UMBRA ŞI CUVÎNTUL. Există în poeziile lui Aurel Rău o discretă disponibilitate pentru dramă, o curiozitate temperată în sensibilitate şi o dulce stare glacială. Imaterialitate presupusă şi vecinătate a tristeţii, versul traduce o durere *redresată*, mereu schimbătoare, dar niciodată uitată cu adevărat. Poetul acceptă această gravitate a jocului şi intimitate a dispariţiei, trăind cu orgoliu condiţia certitudinilor pasagere. Biografia lui se numeşte singurătate nobilă şi melancolie care înfloreşte, însă atitudinea ironică şi efortul de exteriorizare sînt cenzurate printr-un fel de umilinţă născută din iubire.

Liniştea aparentă este „mască a visului" şi superioritatea, înţelepciune de ascet indiferent. Un fenomen de spiritualizare este evident, o regresiune a lucrurilor înspre numele lor, a materiei înspre zăpezile care ţin locul plînsului. Substanţa lirică naşte, din memorie, false exclamaţii şi enunţuri întrerupte de tulburi întrebări; libertatea gîndului se supune limbajului iniţiatic şi gestului ritualic, imagine de frescă în care detaliul rezolvă dificultatea simbolului. „Au dat de el cum săpau. / Cum implantau rădăcinile de beton / în locul casei medievale. / Şi-acum se aşteaptă să vină de la muzeu / să deschidă, / să preia. Un sarcofag de copil. / Lucrătorii se miră cît de mult a / urcat pămîntul / în numai două mii de ani / (*Sarcofag*). Solilocvii, restituind cuvîntului libertatea semnificaţiilor inedite, poeziile lui Aurel Rău impun adevărul simplu şi general că locul nostru în u-

Scanned with CamScanner

nivers sîntem noi înşine. Forţa lui este această continuă descoperire de sine, ca un dar al celebrării inteligenţei. Spectacolul aşteptării şi privirea vinovată de faptele repetate ale vieţii, stau alături de impresia dezordinii aparente, şi peste toate liniştea pierderii; fiecărei renunţări i se relevă partea ei de glorie.

Depărtarea ascunsă cu orgoliu în noi e melancolie a vîrstei, poezia însăşi — partea ce rămîne după ce totul s-a consumat, s-a spus, s-a strigat: cenuşa, pămîntul, zvîcnetul, ecoul, amintirea. Lucrurile sînt apropiate nu prin numele lor, ci prin aura care le înconjoară. „Fratele altoieşte în grădină / Bunicul bate-ntre cînepi coasa / Mama strigă la uliul dinspre vînt / Tatăl intră din ţări cu caii / Iar eu mă voi smulge din acest basm / Un munte scapă-n albastru luna / Deodată roata fîntînii scînceşte surd / Sub pernă Tonio Kröger / („O, *rus*“ (Horaţiu)).

De aici uneori o bacoviană stare a poeziei în care litera şi frunza se întîlnesc în aceeaşi cădere, lacrima şi firul de nisip în aceeaşi curgere, drumul şi privirea în aceeaşi aşteptare. Ochiul poetului caută în timp presupusele prezenţe ale trecerii. Fericit că poate gîndi lumea, se simte „mai singur decît în orice împrejurare cu infinitul“; singurul adevăr care nu îmbătrîneşte niciodată: îndoiala.

*

* *

DISPOZIŢII DRAMATICE. Bazil Gruia (n. 1909) este cel mai „tînăr“ poet al generaţiei vîrstnice. Debutînd editorial în 1929, cu volumul *În ţara toamnei*, era contemporan cu Arghezi, Blaga, Bacovia, Ion Pillat, Adrian Maniu, Al. Philippide şi Zaharia Stancu; însă nu era nici expresionist, nici fantast, gnomic sau bucolic. Reflexiv în limitele unei delicate şi spontane sensibili-

Scanned with CamScanner

tăți, creatorul și-a amînat poezia pentru o altă vîrstă biologică. Al doilea volum, *Arderea etapelor*, va fi publicat abia în 1968, urmat la scurte intervale de *Obsesia verii* (1972), *Patima albă* (1976) și *Efigiile riscului* (1978). Dar prin acest nou și tîrziu început, poetul devenea contemporan cu Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Gheorghe Pituț și Ion Gheorghe. De fapt, ceva din gustul pentru speculația filosofică și atracția elementului cosmic, din noua orientare lirică, s-a transmis și cărților sale.

Senzația imediată la lectura poeziei e aceea a unor amplificări abil regizate, a unei reacții metaforice în lanț (nici vorbă de baroc sau neobaroc), de o liberă manifestare a emoției și desăvîrșire a imaginii și ideii poetice. Fenomenul e perfect explicabil: poetul, după debutul din 1929, nepublicînd mai multe decenii, a acceptat deliberat un lung interludiu soldat cu evidente acumulări. Cuvîntul este o capcană, o obsesie; acceptîndu-l în preajma sa, poetul își asumă un risc: al miracolului, al tainei, al visului, al memoriei, al vîrstei. Transparența lumii numite prin metaforă se transmite lucrurilor din jur, stările de extaz se convertesc într-o intimitate a efemerului, familiarismul expresiei se naște din retorica gesturilor ample. Riscul e temă generoasă, tratată incidental și sporadic; el măsoară drumul de la iluzie la partea de umbră a acestei iluzii și de la entuziasmul grav la spectacolul de neliniște și spaimă. Pentru că în acest spectacol: al strigătului, al lucidității, al morții, al vieții se întîlnesc prezentul unei existențe și gîndul altei geneze, acceptarea cu o calculată indiferență a cotidianului și nevoia de abstract, prelungirea în idee a ființei. Poezia — stejar cu rămuriș bogat, / tulpină bătrînă, masivă cît o patrie. / Fără de număr ghinda, și frunze metafore / freamătă atinse de-nfrigurarea unei stele. // Cine să-arate în clopotul cărei frunze din mii și mii / se sparge țipătul prea plin al încă unui uni-

Scanned with CamScanner

vers? / Și dîra sunetului în care — anume zări mă răsfrînge / sub obsesia verii, patimi de vis mistuit în etape, / fiori anticipînd țara toamnei. Riscul. // Mi se-agață-n strune tot / ce se scaldă-n luxuria simplității. / N-am încotro, prea generos grăbiții mei critici: / prea se-nveșmîntă-n eterne nuanțe o frunză / pînă mișcarea de-o clipă etern le preschimbă în cîntec, / Și după bunul plac ori cum le-nduplecă boarea — boarea fără de nume — / frunzele toate a soare-mi doinesc. A rugină. A reînflorire / N-am încotro. Mă opresc și ascult... (*Poesis*).

Starea obișnuită a poetului e încîntarea; Bazil Gruia e o natură solară, poezia lui traduce ceva dintr-un ceremonial al neliniștii, al agitației, al grabei; nevoia de lumină este acea rilkeană bucurie a înfloririi, acea beatitudine a împlinirii, sfidare a imobilității și elogiul necontenitei renașteri. Aproape toate poeziile au nemărturisit un interlocutor, poetul e teatral și ironic, jovial, cu aerul unui magistru autoritar, abordabil și retras în lumea cuvîntului căutat, delicat și pamfletar, retractil și euforic. Nesfîrșite înfățișări, pentru că în cele mai bune versuri ale sale el se solidarizează cu această utopie a clipei: „Reținere cît destrămarea unui fum. Și cu glas de arc întins iar stărui: / «Poezia e chiar o știință aparte?» / Aaa, Poezia... O știință-sorginte. Inspirația — cheie de aur / pentru sipetul clandestin al miracolelor, / și poezia se deschide ca toate celelalte... poezii. / Poate-acum în jocul subtil al mîinilor noastre / cînd încă nu deslușim ce sensuri va dobîndi, / o să te mire cum poezia (am vrut să spun iubirea!) / copleșește a patra dimensiune" (*Cafeaua de la ora 5*). Jocul e libertate, stare imaterială a lumii și acțiune liberă. Din el, poetul și-a făcut în decursul anilor un paradis al poeziei, din poezie o mască (împotriva trecerii) și din mască o ispită. Existența e hotărîtă de melancolia orei sau de mirajul preschimbării în cîntec. Umbra și înnoptarea sînt

Scanned with CamScanner

complici ai iluziei; se poate visa o literă aşa cum se poate gîndi o arhitectură a neantului. Poezia fiind în aceste condiţii o agreabilă captivitate.

* * *

«ERA ÎN SINE». A doua carte a lui Eugen Uricaru, *Rug şi flacără* (1977), are ca subiect un gen de biografie exemplară; dacă privim opera din punct de vedere „ştiinţific", tema poate fi numită istorică. Însă scriitorul ne atrage discret atenţia că fantazează în marginea evenimentelor şi, prin urmare, criteriul veridicităţii devine inoperant. Ni se spune că eroul a luptat în detaşamentele garibaldine şi că visa împreună cu alţi membri ai societăţilor conspirative eliberarea popoarelor de sub stăpînirea habsburgică; dar ni se propune în acelaşi timp o cunoaştere din *interior* a realului, aflat (ca şi în Vladia din *Despre purpură*) într-un moment de criză: aceeaşi aparentă imobilitate şi stare explozivă, aceeaşi inteligenţă dialectică a esenţei şi a nuanţelor.

În limitele povestirii, spaţiul este închis, fără posibilitatea de a evolua decît în sensul dezvoltării conştiinţei de sine, cuvîntul aspiră la o captivitate a jocului, aparenţele, incertitudinile, îndoielile sfîrşesc într-o universalitate a gîndului. Există în acest volum de o stranie frumuseţe un sens manifest şi altul ascuns (parabolic), unul ce ţine de mişcarea şi de limitele istoriei şi altul de o detaşare ironic melancolică şi de o entuziastă acceptare a visului. Limbajul e adeseori aluziv, cuvîntul are capcane, semnificaţia totului e risipită în pagina tipărită şi ceea ce pare a fi repetiţie (aluzie) e reîntoarcere voită la determinarea iniţială a temei şi a ideii.

Strigătul lui Alexandru Bota, din piaţa pustie a oraşului San Giorgio: „Hei, nu-i nimeni aici?! Nu-i nimeni?!", se repetă întocmai în finalul cărţii, în altă piaţă pustie, marcînd un drum al experienţei singulare,

Scanned with CamScanner

la capătul căruia personajul inversează ceea ce părea imuabil: inversează *neantul abstracției* în *ființă a realității*. Întrebarea adresată oamenilor sau *unui atunci* și *unui acolo* — nu aceasta are importanță. Tragedia eroului nu se numește nici așteptare, nici deziluzie, nici moarte (un *anumit* curs al evenimentelor este efectul voinței sale), ci suferința de a nu putea arăta *ceea ce există*.

Remarcabil este romanul nu prin conținutul întîmplător (campanii militare, schimbare de identitate, întîmplări sentimentale, deghizări spectaculoase), ci prin *realitatea liberă* a sensului și condiția de necesitate a generalizării. Primul e o abilă țesătură a faptelor izolate, restul presupune o distincție a întregului. Eugen Uricaru posedă acea știință de a descoperi în personaj „un interior reflectat de el însuși", un univers al abstracției (al adîncimii) și nu în ultimul rînd, o manifestare nemijlocită a subiectivității. Realul sugerează o nelimitată evoluție poetică (sensibilă) și cuvîntul trimite la o semnificație care-i depășește valoarea strict gramaticală; devine, cu alte cuvinte, o emblemă a sensului spiritual.

Cineva, povestind cum a împușcat *din întîmplare* un mistreț, vrea de fapt să explice altora ce trebuie să însemne puterea, forța și libertatea; indicația că Bota *nu va pleca* este lipsită de orice determinație temporală; un gospodar din Podeni își construiește o *aripă de zburat* și se prăbușește; la întrebarea: „De ce ai făcut-o?", răspunde: „Trebuia să ne grăbim. Ei au totul, noi n-avem nimic. Trebuia să avem ceva numai al nostru cu care să le-o luăm înainte"; ajunge doar să vrei să vezi — ciudata mașinărie, sau altceva poate foarte bine să nu existe; dorința celor cărora li se încredințează planul conspirației se realizează nu numai întrucît sînt tineri — ființa lor urma abia de acum să parcurgă *drumul*.

Scanned with CamScanner

Ceea ce pe un plan exterior poate primi calificativul de obiectiv, nu e, de fapt, decît asumarea condiţiei dramatice. Alexandru Bota era în fond supravegheat, ar fi putut deci să nu se manifeste în vreun fel riscant: dacă a ales totuşi şansa de a înflori pe un rug, e fiindcă a voit-o. Nu există, aşadar, o istorie a conflictului, ci numai o rezolvare istorică a lui. Trebuie subliniată tocmai de aceea capacitatea scriitorului de a menţine discursul la un nivel teoretic, nu prin întîietatea acordată faptului ce poate fi datat, ci prin relevarea semnificaţiei realului într-un comentariu dedus întotdeauna dintr-o problematizare a posibilului (fenomen evident şi în *Despre purpură*). Romanul are limpezimea mării în aşteptarea furtunii: un ochi deschis spre exclusivismul lumii din jur (vegetal în Vladia, ideologic şi moral în *Rug şi flacără*). Lucrurile se înconjoară de un halo de reverberaţii şi cuvîntul aspiră cu orgoliu la o existenţă pe care nu i-o oferă lectura imediată, ci amintirea acestei lecturi. Mai mult decît în *Despre purpură*, în *Rug şi flacără* omul e fixat într-un peisaj şi e atît de spectaculos cinematografică această fixare încît realul e nevoit să aspire la frumuseţea imaginii. Cu acest cîştig esenţial, Eugen Uricaru deschide un drum nou prozei româneşti de mîine.

*

* *

NOI SINTEM UMBRE DE CORĂBII. Nimic în *Poemele cîmpiei* lui George Alboiu din întinderea fastuos-depresivă a lui Panait Istrati, Zaharia Stancu sau Fănuş Neagu; aici peisajul nu este un mod de a trăi *în*, ci unul de a vedea *prin*, altfel spus e o extraordinară metaforă a exodului spiritual, sugerînd o mobilitate a spaţiului şi o instabilitate a limitelor, dincolo de care nu rămîne decît elegia timpului. Cîmpia e o abstracţiune, un vis, o fantasmă, o arhitectură a luminii, a apei, a bucuriei; viaţa ei presupune cosmice corespondenţe, limbaje secre-

Scanned with CamScanner

te, inițieri tainice, o comuniune apoteotică a pămîntului, a cuvîntului, a începutului. Satul e punct de referință, dar numai întrucît istoria se transfigurează în ritual și ceremonia într-o respirație egală a somnului. Poetul e un sentimental lucid, cultivă grandilocvența ca mască și obiectivitatea ca minimă distanță față de propriile-i decepții. Subteran, regretul se cerne, se pierde în invazia vegetalului, a forței, a materiei, a legendei; suferința, mitologia, realitatea dau senzualitate cuvîntului, expresiei, demnitate gesturilor, semnificație întrebărilor. Nu știu dacă sînt olog sau am picioare / cînd merg prin iarbă și îmi închipui / că dincolo de pădurea cu mure / este Dunărea pe care o vom trece înot. / Auzi fugind porumbul pe răzoare / poate că iepurii mai tremură pe iarbă / cu-n bolovan în coastă îngroziți. / Cînd se va face seară ai să mă duci de mînă / pînă la cîntectul acela de la țărmul plopilor / iar dacă-n mulsul stelelor adorm / să nu mă lași că vreau s-ascult. / Bordeiu-i lîngă apă aplecat pe-o rînă / și e atît de aproape de răcoare / încît în spatele lui auzi clipocind apele. / Frate dragă am obosit / hai să ne culcăm pe partea aceasta a cîmpiei / și să ne învelim cu cealaltă (*Oboseala copilăriei*).

Peisajul e greu de nostalgie, amestec de înflorire a memoriei și obositoare retragere în tăcere. Cîmpia e sărbătoare (libertate) a ființei, a timpului, a istoriei, a trecutului; totul se naște, totul moare, totul trăiește, superb paradox al curgerii. Poezia e într-un fel o cumpănă între o întoarcere posibilă și o prezență interzisă. Plecat în lume sînt și tînjitor. / Îmi bat cu ciocul în ultima fereastră / corbi tăvăliți prin veșnicie pînă se fac albi. / Durerea mea rămîne pierdută pe cărări / căznindu-se de-a bușilea s-ajungă-acasă / unde se depune pe geamuri ca o sare / să o cearnă mama în nopțile de dor / Casă lehuză pe veci / spre care umbrele înspăimîntate / se înfiecare proptea e un hoț; / ei, hoții, ce-au încremenit torc și joacă-n bătătura ta / tînguiosul dans al ielelor pe lună. / Casă înconjurată de garduri de salcîm / în care

așa / și-și ispășesc pedeapsa / cînd cîinii se mănîncă printre garduri / și le zdrelesc cu colții pulpele. / Eu vin în nopțile tulburi / să-mi fur nașterea și să fug / cu ea în lume / dar abia trec pragul / și hornurile, ușile, ferestrele / mi-aruncă trupu-n lațul urletului lor / și tot pe jumătate mă depărtez și singur. / De-aceea mi-e frică / de această casă ca o imensă ancoră / aruncată la întîmplare, / acest munte Ararat îngropat în pămînt / numai cu marele belciug rămas afară (*Ancestrală*).

În esență, poezia se naște dintr-un sentiment de înstrăinare: trupul prelungit într-o luptă, destrămarea într-un cîntec, nașterea într-un strigăt, moartea într-un dor al veșniciei, timpul într-o cutremurare, frumusețea într-o flacără. Poetul ascultă: cîmpia arde, cîmpia suferă, cîmpia e tristă, cîmpia pleacă și se întoarce, ierburile apun, sufletul rătăcește, marea se desparte de cer. O sintaxă a infinitelor nuanțe într-un poem al călătoriei. Cîmpia eternă e această solemnă deschidere spre straniul paradis al toamnei și al umbrei (memoria și somnul). Ca într-un blestem, sub puterea vinovată a privirii, trupul ei alb se preface în cîntec.

*
* *

MIRARE SFĂRÎMATĂ LENT. În poezia Florenței Albu se consumă lent o dramă, se suprimă cu orgoliu un surîs, poeta își creează o ambianță complicată spre a fi crezută pe cuvînt; versul nu pierde, dar nici nu cîștigă din obișnuința de a se complace în iluzii căutate și în deziluzii brutal mărturisite. Nu există o constrîngere a obiectelor, o limitare prin rigiditate a gesturilor, în schimb un interior acaparator provoacă fragile manifestări ale fanteziei și o memorie vag sentimentală lasă loc plăcutelor primejdii. Nu striga! Tocmai s-a stins / rumoarea amurgului / roșului / roșului. // Va veni curînd, bărbatul / cu păsări de aur sub coif. / Intrînd, ridicînd

Scanned with CamScanner

viziera, / vor izbucni deodată zburătoarele / vulturiţele, prădătoarele, / dafinele din dafini! // Şi vremea labirint, / o, cît de ceremonios / deschide-se-va / şi joc juca-se-va, // de-a dusul, de-a ascunsul, / de-a-ntorsul, nentorsul / mai jos de priviri, / mai sus -de-nchipuiri, / mult mai aproape, mult mai departe (*Fantezie*).

Falsa ambiguitate ţine de atitudinea declarat interogativă şi de efortul descoperirii unei anterioritaţi protectoare. Altfel impresia e că poeta oficiază spre a-şi apropia un spaţiu, spre a depăşi o criză, o experienţă ratată, un peisaj de umbre încremenit în dezordine şi neîncredere. Poezia *recuperează*, cu alte cuvinte, înregistrează semnele trecerii, învie sunetul iniţial ca pe o eternitate inutilă. Priveşte ziua de azi, lasă focul să ardă / în sobă; adună lucruri blînde, / familiare înăuntru, // Puţin vin în cupa rotundă, / baza ei îndulceşte melancolia / în amiază. // Nu ieşi. / Frigul acolo e nendurător. / Vîntu-n păduri stîrneşte himerele. // Tînjitoare oră, / poleind cu gheaţă subţire, / gura cupei, strălucirea cuvintelor; // pe cînd împietrim într-un joc / de-a statuile: cineva ne roteşte, / ne azvîrle, cădem; // cădem, rămînem / în mişcarea nentreagă . . . (*Joc de-a statuile*).

Universului în lentă surpare i se opune o imaginaţie inteligent calculată şi memoriei, o exteriorizare adesea abstractă, afectată, mai puţin credibilă prin patima damnaţiunii, decît prin gratuitatea mişcării: bătaie de aripi, înregistrarea unui ecou, transparenţa unei rotiri în cîntec, aventura unui cuvînt. Se caută o certitudine, un „înainte de“ şi un hotar, se visează un farmec al senzaţiei, dar în acelaşi timp imaginile lucrurilor cresc, se amplifică, neliniştea se transmite acestei prezenţe reconfortante şi distanţa se insinuează în interiorul obiectelor, a gîndului, a aspiraţiei. Dramatică este confuzia luminată de aşteptare, tăcerea apărată de recluziune. Între indiferenţa uşor regizată şi familiaritatea visului, patetic rostită, poeta cultivă „luxurianţa aridului“, „voluptatea

Scanned with CamScanner

uscăciunii", glacialitatea și abstracțiunea ca sugestie a unui amăgitor miraj și a unei nedezmințite nevoi de intimitate a cuvîntului.

*
* *

REABILITAREA FIRESCULUI. Mircea Ghițulescu (*Orașul fără somn*, 1978) e un sentimental ironic, fin observator al stărilor de luciditate și de candoare reprimată. El excelează în evocări patetic cenzurate și într-o delicată poezie a rememorării, sublimînd în general evenimentul în momente ale revelației. Eugenia, din *Poveste de dragoste sau Fecioara Maria*, învinge o inexplicabilă superstiție a intimității și un complex al însingurării; amestec de întîmplare, teatralitate și recuzită romantică, proza e remarcabilă prin tonul ei de moralitate disimulată, de nesocotire a convenției și de libertate a inițiativei. Aproape toate personajele trebuie să înfrunte o materialitate grea a timpului, a experienței și a amintirii: sînt surprinse în clipele lor dramatice de criză, de „creștere", de îndoială sau de entuziasm, în preajma unei identități proliferant-amenințătoare sau a unei interiorități care protejează. E atît de puternică uneori impresia acestor neliniști, trădate numai de o întoarcere, de o tăcere, de o obsesie sau de o contemplare, încît subiectul însuși nu mai e decît pretextul unei lumini profunde sau al unui foșnet al vremii (*Concert de muzică populară*).

Ceea ce-l deosebește pe autor de colegii lui de generație este capacitatea rară de a trezi iluzia vieții printr-o *reabilitare a firescului*, a faptului mărunt în aparență; nu există în volum întinse desfășurări epice nu pentru că autorul cultivă genul scurt, ci pur și simplu pentru că nu se înregistrează decît gestul uimirii. Eroii descoperă, fiecare în felul său, că există și, trăind, dau un nume acestei existențe. Obișnuită și esențială în același timp

Scanned with CamScanner

această revelație l-a dus pe Mircea Ghițulescu într-un punct din care literatura e văzută ca o metamorfoză a realului.

Nu e vorba deci de un univers închis, limitat, epuizat în manifestările sale, pentru că sensul nu e dat de dimensiunea relatării, ci de etapele și dinamica povestirii, de seria integratoare de semnificații care privesc structura cărții în totalitatea ei. Forța acestei proze vine din autonomia fiecărei pagini tipărite și din puterea de iradiere a fiecărui cuvînt. Între o clipă de melancolie și o aducere aminte se poate întîmpla o dramă; între o indiferență și un zîmbet poate trece o noapte. Prozatorul reține posibilitatea conflictului mai degrabă decît conflictul și ideea de frumusețe, mai degrabă decît frumusețea. Numai în felul acesta cuvintele sînt *numite* și dorința se va substitui subiectului; la Mircea Ghițulescu realitatea e o imagine a stilului și nu invers.

Scanned with CamScanner

CUPRINS

I. SOLUȚII DE CONTINUITATE 9
Momentul Heliade 11
Generația «Tribunei» 26
O gramatică a povestirii 42
Opțiunile istoricului literar 55
Preliminarii la o hermeneutică românească 62

II. REVERIA CĂRȚII 69
Modul optativ al istoriei 71
Cantemir gîndind misterul 80
Însemnări de taină 88

III. ILUZIA CA FAPT DIVERS 91
O culoare a visului 93
Permanența poeziei 97
Melancolind în tulburare 102
Dincolo de literă 106

IV. VIAȚA PROVOCATĂ 115
Vîrsta adoptivă 117
Spațiul intimității 123

VI. CĂLĂTORIA: O DISCIPLINĂ A IMAGINAȚIEI . . 129
«Castelele» din Spania 131
Morala unei dezamăgiri 139

VII. PRE-TEXTE CRITICE 143
Refuzul imaginarului 145
Fuga în imaginar 150

Scanned with CamScanner

Îndreptări 155
Limitele criticii istorice 161
INTERIOARE 166
Umbra și cuvîntul 166
Dispoziții dramatice 167
«Era în sine» 170
Noi sîntem umbre de corăbii 172
Mirare sfărîmată lent 174
Reabilitarea firescului 176

BIBL. CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
239/1979 | 19 Cm | L 5

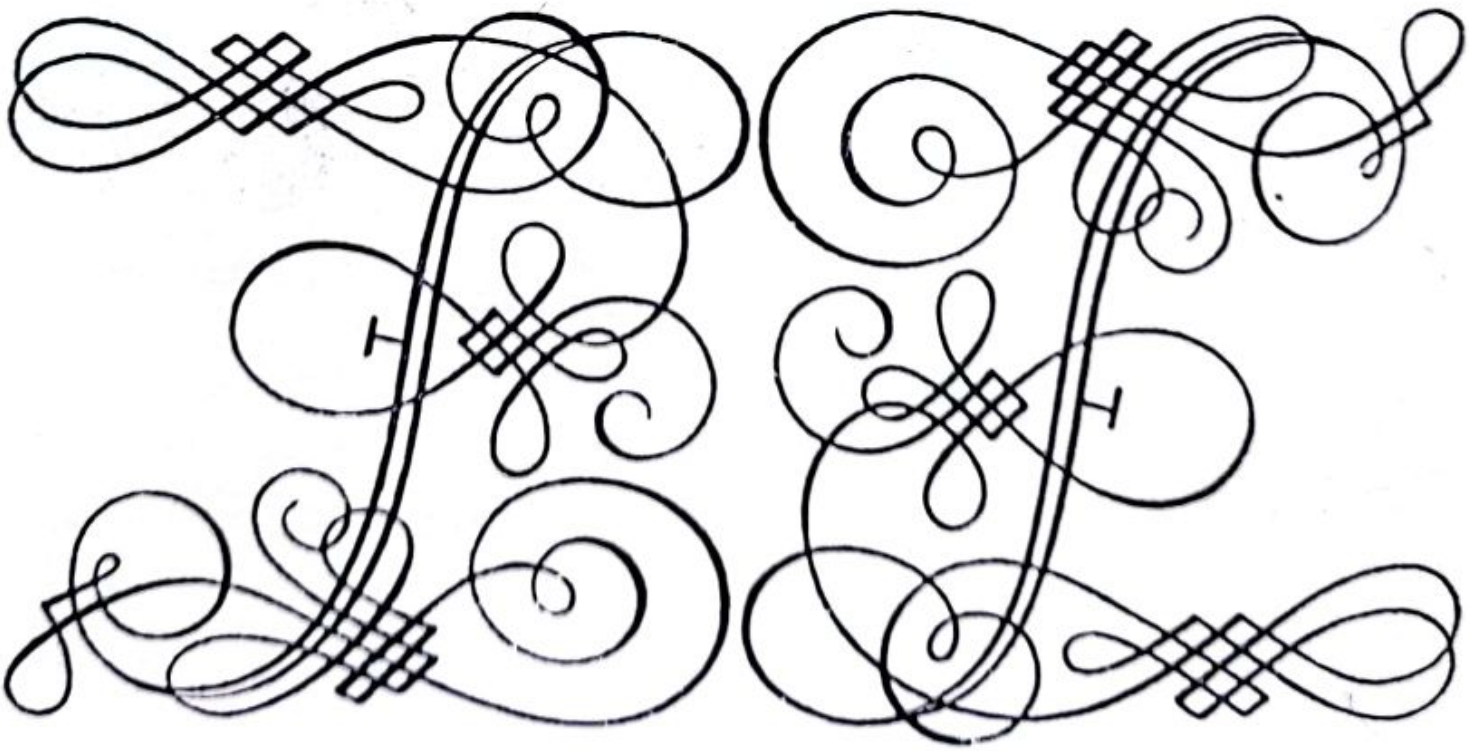
Lector: VASILE IGNA
Tehnoredactor: RUSU CONSTANTIN

Apărut: 1979.
Bun de tipar: 30. 08. 1979.
Comanda nr.: 1821.
Coli de tipar: 11,25.
Tiraj: 5.150+80+20 expl. broșate
Hîrtia: velină de 80 g/m²
Format: 50×80/16.

Tiparul executat sub comanda nr. 237/1979
la Întreprinderea Poligrafică Cluj,
Municipiul Cluj-Napoca
Str. Brassai nr. 5—7
Republica Socialistă România

Scanned with CamScanner

Întotdeauna literatura își va revendica cu orgoliu universul imaginarului, al reflexiei, al cuvîntului și al visului, prin care se anulează o absență sau se numesc limitele îndoielii. Timpul este mereu același: un prezent al istoriei față de care literatura reprezintă un fenomen de *continuitate morală*. De fiecare dată, prin urmare, criticul propune o *formă* a trăirii operei (documentului) literar, acceptînd că orice formă închide un spațiu și provoacă o sensibilitate.



Scanned with CamScanner